



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

003
B42
N49

805
B42
N49

BEITRÄGE
ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
DR. W. WETZ, O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT FREIBURG
I. BAND :: 1. HEFT

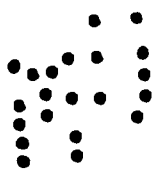
THOMAS RYMERS
DRAMATISCHE KRITIK

VON
ALBERT HOFHERR

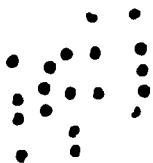


HEIDELBERG 1908
CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Archiv Nr. 208.



MEINER LIEBEN MUTTER



Seite 1
S.
an.
25-27

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	7
Thomas Rymers dramatische Kritik.	
I. Rymers Leben	9
II. Kurze Erörterung der klassizistischen Prinzipien und der Besonderheiten Rymers . .	18
1. Die Allgemeinheit der Fabel	19
2. Die Allgemeinheit des Charakters	21
3. Mitleid und Furcht	22
4. Der geeignetste poetische Rächer	25
5. Das Verhältnis der Poesie zur Geschichte . .	26
6. Der Zweck der Poesie	27
7. Die drei Einheiten	28
8. Das Wunderbare in der Poesie	28
III. Die „Tragedies of the last Age“ 1678 . . .	30
1. Die Einleitung	30
2. Die Kritik des „Rollo“	38
3. Die Kritik des „A King and no King“ . . .	57
4. Die Kritik der „Maid's Tragedy“	66
IV. Die „Short View“ 1693	81
1. Der literaturgeschichtliche Teil	83
2. Der kritische Teil	97
a) Die Kritik des Othello	97
α. Die systematische Übersicht	98
β. Verlauf der Handlung	103
b) Die Kritik von Shakespeares Julius Caesar und Jonsons Catilina	126
V. Die Beurteilung der Kritik Rymers	134
1. Dryden	134
2. Gildon	143
3. Langbaine, Pope, Johnson, Scott, Retrospective Review	156
4. Schlußbetrachtung	161

Daneben ist noch eine andere Überlegung für dieses Unternehmen bestimmend gewesen. Rymers kritische Schriften nämlich sind außerordentlich schwer zugänglich¹. Interessierte Kreise hatten daher aus diesen und ähnlichen Gründen schon früher die Notwendigkeit eingesehen, Rymers beide Kritiken einem weiteren Publikum zugänglich zu machen. So hatte die New-Shakespeare Society einen Neudruck derselben in Aussicht genommen, welcher Plan aber infolge der Auflösung der Gesellschaft sich zerschlug. Er wird nun in folgendem in etwas veränderter Form wieder aufgenommen: Rymer soll in dieser Darstellung seiner Ansichten möglichst selbst zu Worte kommen, damit dem Leser eher eine Nachprüfung möglich werde. Besonders ist bei Besprechung der Kritik des Othello auf einen engen Anschluß Wert gelegt worden.

¹ „Whether these were originally published in very small numbers; whether the common-sense of mankind rose against them and subjected them in unusual proportions to the ‚martyrdom of pies‘; or whether (by one of Time’s humorous revenges) the copies have been absorbed into special collections relating to that *altissimo poeta* whom Rymer blasphemed, I cannot say. But it is certain that very good libraries often possess either none or only a part of them, and that on the rare occasions on which they appear in catalogues they are priced at about as many pounds as they are intrinsically worth farthings.“

Saintsbury, History of Criticism. London 1902. II 391.

nale Form zu bringen. Mit andern Worten: der Kritiker hat sich vom Ästhetiker noch nicht losgelöst, oder steht ihm doch wenigstens nicht gleichberechtigt gegenüber, und wie man unschwer begreift, leidet oft die Sache darunter not. Wenn man soeben Schulmeinungen klargelegt hat, so neigt man leicht dazu, den Tatsachen Gewalt anzutun.

Muß so das eigentlich kritische vor einem lehrhaften Moment zurücktreten, so erfährt es eine weitere Schwächung dadurch, daß viele und nicht die unbedeutendsten Kritiker — es genügt an Dryden und Corneille zu erinnern — ihre Gedanken in Vorreden zu eigenen Dichtungen niederlegen. Wenn nun ein Dichter über sein eigenes Werk sich ausspricht, so sieht er ja infolge seiner Vertrautheit mit Stoff und Handwerk sehr oft erheblich schärfer als der bloße, nicht ausübende Theoretiker; aber doch kann niemand bestreiten, daß in der Mehrzahl der Fälle das so in die Erörterungen hereinkommende subjektive Element den Wert und die objektive Gültigkeit der vorgetragenen Gedanken ungünstig beeinflussen. Sollte für andere Zeiten dieser Satz nicht gelten, so muß er doch für das 17. Jahrhundert aufrecht erhalten werden. Wer die Vorreden Corneilles gelesen hat, der weiß, welch halsbrecherische Auslegerkünste der unglückliche Dramatiker anwendet, um seine dichterische Praxis mit der Lehre des Aristoteles in Übereinstimmung zu bringen¹.

Angesichts dieser Sachlage ist es nun entschieden

¹ „L'oeuvre critique de Corneille n'est dans son ensemble qu'un commentaire subtil et tour à tour triomphant et désespéré de la poétique aristotélicienne, ou pour mieux dire, un long duel avec Aristote. Par là, les trois *Discours*, les *Préfaces* et les *Examens* ont gardé l'intérêt d'une comédie.“

Jules Lemaitre, Corneille et la Poétique d'Aristote.

Paris 1880. p. 1.

seine schöngeistige Tätigkeit hat in seinem Leben nur die Bedeutung einer Episode. Die reife Frucht dieser neuen Interessen sind die *Foedera*, welche eines der allerwichtigsten Quellenwerke zur englischen Geschichte darstellen.

Seinen Ruhm haben die *Foedera* der Nachwelt überliefert, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß sie ihn dauernd festhalten werden. Auch zu seinen Lebzeiten hatte das Werk Ehrungen für ihn im Gefolge, denn 1692 wurde ihm, jedenfalls auf Betreiben des Earl of Dorset, die Stelle eines Hofhistoriographen übertragen. Das mit dem Amt verbundene Gehalt, das zudem nicht regelmäßig ausbezahlt wurde, reichte aber nicht hin, um ihm und seiner Familie ein auskömmliches Dasein zu sichern. Besonders war es die Publikation der *Foedera*, eines für die damalige Zeit riesigen Unternehmens, das ihn finanziell ruinierte. So kam es, daß in Rymer's Haus das Elend oft zu Gaste war. Es ging mit ihm von Jahr zu Jahr bergab. Thomas Duffus Hardy gibt¹ eine anschauliche Schilderung seiner Lebensumstände aus dem Anfang der neunziger Jahre: „Of Rymer's personal character and the circumstances of his life at the time of his appointment to this important post (Herausgeber der *Foedera*), we know comparatively nothing. That he lived in an honourable intimacy with Hobbes and Waller there is no doubt, and that he addressed Bishop Nicolson as his ,old acquaintance' is equally clear. Familiar allusions to various members of several noble families are scattered throughout his writings, and John Dunton styles him the ,orthodox and modest Rymer'. Dr. Smith thought well of him, and George Stepney numbered him amongst his friends. In Thoresby's Diary he is alluded to, some years later,

¹ Syllabus of Rymer's *Foedera*. London 1869, preface, p. 25.

Zusammenhang und Ordnung ist. Auf die rationale Erkenntnis, auf die Befriedigung des Verstandes, kommt hier alles an. Dieses Ideal einer vollkommenen Welt, dessen klassische Schilderung sich im 79. Stück der Hamburger Dramaturgie findet¹, hat in erster Linie gewisse abstrus anmutende Ansichten bei Rymer verschuldet. Es ist gelegentlich nötig, sich daran zu erinnern, daß es doch eine hohe Auffassung der Poesie ist, die darin zum Ausdruck kommt, und die nicht unwert ist, daß man ihr manches verzeiht.

Die ideale Welt in der Dichtung kann man sich nach dieser Theorie nicht vorstellen, ohne eine ihr zu Grunde gelegte Idee, das heißt eine hohe sittliche Wahrheit, die das Ganze zusammenfaßt und zusammenhält, und die sich zur Fabel gerade so verhält wie diese zum Stücke selber. Die Güte des Werkes aber beurteilt

¹ Lessing spricht da von dem Unwillen, das die Schilderung des unverdienten Unglücks der Königin Elisabeth und der Prinzen in Richard III. von Weiß beim Zuschauer erregen müsse, und läßt den Einwand nicht gelten, daß die Darstellung sich doch auf etwas gründe, das wirklich geschehen sei. Er fährt fort: „Das wirklich geschehen ist? Es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhang aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plan der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschont uns damit, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt!“

derselbe die typischen Merkmale von Beruf und Stand, Stellung, Geschlecht, Glücksumständen und ähnlichem aufweise.

Ihre theoretische Ausbildung hat diese Lehre erfahren, durch ihre Verquickung mit der Lehre von den *moeurs*, wie die Franzosen, den *manners*, wie die Engländer, und den Sitten, wie Lessing sagt. Das ganze Rezept der klassizistischen Charakterkritik liegt in der folgenden Anweisung Rapins: „. . . mais la Poësie représente les esprits par leurs *moeurs*: et la regle la plus universelle pour peindre *les moeurs*, est de représenter chaque personne dans son caractère: un valet avec des sentiments bas, et des inclinations serviles: un Prince avec un coeur liberal et un air de majesté; un Soldat fier, insolent, farouche; une femme vaine, timide, volage; un vieillard avare, circonspect, soupçonneux . . . Il faut enfin que les *moeurs* soient proportionnées à l'âge, au sexe, à la qualité, aux emplois, et à la fortune des personnes; et c'est particulièrement dans le second livre de la Rhétorique d'Aristote, et dans la Poétique d'Horace, qu'on peut apprendre ce secret.“¹

3. Wie man an Fabel und Charaktere die Forderung der Allgemeinheit stellt, so verlangt man von ihnen auch, daß sie fähig seien, Mitleid und Furcht zu erregen.

Über kaum eine andere Frage der Poetik ist so viel geschrieben worden, als gerade über diese. Die aristotelische Definition der Tragödie als der „nachahmenden Darstellung einer ernsten (edeln) Handlung, die in sich abgeschlossen ist und eine bestimmte Größe hat, in verschönerter Sprache . . . vorgeführt von handelnden Personen . . ., deren Aufgabe es ist, durch

¹ La Haye 1725. vol. II. Reflexions sur la Poétique en general, cap. 25.

keine Verläugnung, sondern eher eine Steigerung des rationalistischen Prinzips der klassizistischen Lehre zu erblicken, denn die ganze Wunderwelt wird durchaus verstandesgemäß begründet: das Wunderbare wird rationalistisch möglich, wenn die Götter selbst es verursachen¹.

III. Die „Tragedies of the last Age.“

1. Die Einleitung.

Wie der Titel² angibt, hat das ganze Büchlein die Form eines Briefes an Fleetwood Shephard³. Rymer, den wir uns als auf dem Lande wohnend⁴ zu denken haben, motiviert diese Form, indem er zu Beginn seiner Abhandlung erzählt, daß er sich an mehreren Morgen nach dem St. James-Palaste, wo sein Freund wohnte,

¹ „Le changement de Niobé en rocher est une aventure qui tieut du merveilleux: mais elle devient vraisemblable dès qu'une Divinité à qui ce changement est possible, s'en mêle.

Rapin l. c. cap. 23.

² *The Tragedies of The last Age Consider'd and Examin'd by the Practice of the Ancient, and by the Common Sense of all Ages, in a Letter to Fleetwood Shephard Esq. By Thomas Rymer, of Grays-Inn, Esquire. London; Printed for Richard Tonson at his Shop under Grays-Inn Gate, next Grays-Inn Lane, 1678.*

Licensed, July 17, 1677. R. L'estranger.

Als Motto trägt das Titelblatt die Verse aus Horaz:

Clament periisse pudorem

Cuncti penè patres; ea quum reprehendere coner

Quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit.

³ Fleetwood Shephard, ein Freund Buckhursts, des späteren Earl of Dorset, und Genosse seiner Ausschweifungen, Höfling von Einfluß unter Karl II. und Wilhelm III. Selbst Literat, erwarb er sich Verdienste als Gönner von jungen Dichtern. Im Leben von Prior z. B. spielte er eine maßgebende Rolle. Er starb in Copt-Hall, das ihm Buckhurst angewiesen hatte, im Jahre 1698.

⁴ Jedenfalls in Sussex. Vgl. Th. Duffus Hardy, Syllabus, preface p. 25.

Es ist Rymers Ideal, diese Hochschätzung des Theaters für sein England und seine Zeit zurückzuerobern; und da er von der Unveränderlichkeit der menschlichen Natur überzeugt ist, so glaubt er, daß dieses Ziel nur dann sicher erreicht werden könnte, wenn man die Methoden befolge, welche die Griechen selber zur Herbeiführung der Hochblüte ihrer tragischen Literatur angewandt hätten.

Indem er so eine prinzipielle Umkehr der dramatischen Produktion anstrebt, sieht er ein, daß er tiefer gehen müsse, als es die Kritik bis jetzt getan habe. Er sagt daher, und diese Stelle ist für seinen Standpunkt sehr bezeichnend:

„I would not examin the *proportions*, the *unities* and *outward* regularities, the *mechanical part* of Tragedis: there is no talking of Beauties when there wants Essentials; 'tis not necessary for a man to have a nose on his face, nor to have two legs: he may be a *true* man, though aukward and unsightly, as the *Monster* in the *Tempest*.

Nor have I much troubl'd their phrase and expression, I have not vex'd their language with the *doubts*, the *remarks* and eternal triflings of the *French Grammaticasters*: much less have I cast about for Jests, and gone a quibble-catching.

I have chiefly consider'd the *Fable* or *Plot* which all conclude to be the *Soul* of a *Tragedy*; which, with the *Ancients*, is always found to be a *reasonable Soul*; but *with us*, for the most part, a *brutish*, and often worse than *brutish*“ (4).

Er spricht an dieser Stelle auch den Gedanken aus, daß es zur richtigen Beurteilung einer literarischen Erscheinung nicht nötig sei, eine große Gelehrsamkeit zu besitzen. Ein richtiger Maßstab und ein gesunder Menschenverstand genüge vollkommen. Daher, so meint

Von hier ab bietet Rymer mehr Interesse, da er Eigenes gibt. Er macht auf die Verschiedenheit der Wege aufmerksam, die der Philosoph und die Dichter gegangen sind, um moralische Belehrung zu verbreiten:

„He (Socrates) instructed in a pleasant facetious manner, by witty *questions*, *allusions* and *parables*. These (Sophocles und Euripides) were for teaching by *examples*, in a graver way, yet extremely *pleasant* and *delightful*“ (13).

Und indem er schildert, was jene griechischen Dichter erstrebt haben, gibt er seine eigene hohe Auffassung von der tragischen Poesie als der Darstellung einer vollkommenen Welt wieder:

„And, finding in History, the same *end* happen to the *righteous* and to the *unjust*, *vertue* often opprest, and *wickedness* on the Throne: they saw these particular *yesterday-truths* were imperfect and improper to illustrate the *universal* and *eternal truths* by them invented. Finding also that this *unequal* distribution of rewards and punishments did perplex the *wisest*, and by the *Atheist* was made a scandal to the *Divine Providence*. They concluded, that a *Poet* must of necessity see *justice* exactly administred, if he intended to please. For said they, if the World can scarce be satisfi'd with God Almighty, whose holy will and purposes are not to be *comprehended*; a *Poet* (in these matters) shall never be pardon'd, who (they are sure) is not *incomprehensible*; whose *ways* and *walks* may, without *impiety*, be penetrated and examin'd“ (14).

Es ist dies die Grundanschauung des Klassizismus, die Rymer hier in so beredter Weise, bekanntlich aber mit Unrecht, Sophokles und Euripides unterlegt.

Es schließen sich einige Bemerkungen über das Verhältniß der Geschichte zur Poesie an, die als Überleitung von den theoretischen Erörterungen zu der Kritik

schrieb, Dryden wohl der einzige war, der klar erkannte, daß Beaumont und Fletcher nur Nachahmer Shakespeares waren, von dessen Vorzügen sie zwar viele, aber lange nicht alle geerbt hätten¹.

Shakespeare galt im Gegenteil damals eher für veraltet und roh. Er entsprach nicht mehr den Anforderungen der Zeit. Beaumont und Fletcher standen mehr im Einklang mit dem herrschenden Geschmack und erfreuten sich eines größeren Ansehens. In ihren Werken hatte das wesentlich höfisch gerichtete Ideal der Zeit seinen besten Ausdruck gefunden². Rymer ist daher konsequent, wenn er zuerst ihre beliebtesten Werke sich vornimmt.

2. Die Kritik des Rollo.

Das Drama „Rollo“ oder „The Bloody Brother“ ist das erste der von Rymer kritisch behandelten Stücke. Es ist heute in den Ausgaben der Werke von Beaumont und Fletcher abgedruckt, obwohl Beaumont sicher keine Zeile und Fletcher wohl nur unbedeutende Teile desselben geschrieben haben. Nach den Vermutungen von Oliphant³ sind es Massinger, Jonson, Middleton und ein weiterer Unbekannter, welche die Hauptmasse dieses Dramas verfaßt haben. Rymer selbst scheint an Fletcher allein seinen Tadel zu richten.

Wie dem auch sei, jedenfalls gehört der „Rollo“ zu den besten Stücken, die unter dem Namen von Beaumont und Fletcher gehen. Wenn auch unzweifelhaft im Laufe desselben sich manche Härten und Ungleichheiten störend bemerkbar machen, so fehlt es doch nicht an wahrhaft dichterischen Stellen; besonders der fünfte Akt ist von einer außerordentlichen dramatischen Wucht.

¹ Essay of Dramatic Poesy.

² Vgl. Courthope, W. J., A History of English Poetry. London 1903.

³ Engl. Studien 15, 354.

Dichters erweckt, denn sie gibt nichts als eine äußerliche Zusammenstellung der rohen Fakta:

„*Rollo* and *Otto* Brothers, and both equally (let me call them) Kings of one and the same Kingdom, cannot agree about the matter. *Rollo* (by the means of his favourite *Latorch*) attempts to poison his Brother; which failing, he kills *Otto* in the arms of their Mother *Sophia*, with Sword drawn offers to kill his Mother and Sister *Mat* (*Matilda*) but is disarm'd by *Aubrey*, yet sends out Lord Chancellor *Gisbert* to be chopt in two, and thrown to the dogs; and his Tutor *Baldwin* also to be beheaded. *Hamond*, Captain of the guards, saw all this executed. Allan, the Captain's Brother gives (his *quondam*-Master) the Chancellor, Christian Burial: for which, he is sent to pot. *Edith*, *Baldwin's* Daughter, beseeches the king to spare her Father; prevails, but too late. *Rollo* is in love with her; she resolves his death. *Hamond*, in revenge of his Brother *Allan*, stabs, and is stab'd by *Rollo*, whose Sister *Matilda*, *Aubrey* takes to Wife and Reigns in his stead“ (18).

Wenn Rymer die Fabel der Tragödie so ansieht, so begreift man, daß er nicht glauben kann, es sei in ihr etwas Philosophischeres als bloße Geschichte, nämlich „the reasonable Soul within, a little good Sense at the bottom“ (19) enthalten, und daß er darin nichts findet, was Mitleid und Schrecken erregen oder ergötzen und belehren könnte. Er nennt die Fabel eine Geschichte, und zwar eine Geschichte, die in Wahrheit irgendwo sich zugetragen haben müsse, denn kein Mensch könne etwas so Plumpes und Barbarisches aus sich heraus erfinden. Aber Poesie, die etwas sinnvoll Komponiertes (handsomely invented) verlange, sei in ihr nicht enthalten: „never were the Muses profan'd with a more foul, unpleasant and unwholsome *thruth*, that this which makes the Argument of *Rollo*“ (19).

Es scheint, daß Rymer bei diesem schroffen Tadel sich an das Lob erinnert hat, das Dryden der Rollofabel spendet¹. Aber unser Kritiker begnügt sich nicht damit festzustellen, daß das eigentlich Poetische, das sinnvolle Walten der Vorsehung, vermißt werde, sondern er tut ein übriges und zeigt — man erinnert sich an Lessings Kritik der Rodogune —, wie in den rohen Stoff Ordnung, Vernunft und Harmonie hätte hereingebracht werden können.

Zunächst ist zu bemerken, daß Rymer an einer späteren Stelle die Meinung zurückweist, daß Rollos Schicksal doch eine tiefere sittliche Wahrheit zum Ausdruck bringe: man könne aus seiner Schuld und seiner Strafe lernen, daß „He that sheds the blood of man, by man shall his blood be shed“ (25). Das sei, so entgegnet unser Kritiker allerdings richtig, aber diese Wahrheit sei keine solche, die in der Tragödie verwendbar sei, denn es fehle das Element des Wunderbaren. Wenn es der Zweck der Poesie wäre, eine solch alltägliche Wahrheit den Menschen einzuschärfen, so wäre Tyburn (der alte Londoner Richtplatz) eine bessere und vernünftigere Schule der Tugend als das Theater. Die Verwendung einer solchen Wahrheit in der Tragödie hieße, wie Rymer den Gedanken auch ausspricht, die hohe Mission derselben verkennen. Sie solle der irdischen Gerechtigkeit nicht dienen, sondern deren Unzulänglichkeit ergänzen². Auch sei Rollo wohl der größte Verbrecher, und der Titel bezeichne ihn als Hauptperson. Im Stücke selbst sei er aber nicht die beherrschende

¹ „there indeed the plot is neither large nor intricate, but just enough to fill the minds of the audience, not to cloy them. Besides you see it founded upon the truth of history . . .

Essay on dram. Poesy, *Ker*, Essays of John Dryden,
Oxford, 1900. I, p. 60.

² Vgl. Lessing, H. Dr., 7. Stück.

bringen wollen. Indessen macht Rymer doch ein Zugeständnis an den englischen Nationalgeschmack: er gestattet dem Dichter, sein Werk durch Einfügung von Episoden interessanter zu machen. Allerdings verlangt er auch hier, daß jede Einzelheit nach demselben einen Mittelpunkt deute.

Man weiß, daß die Engländer im 17. und 18. Jahrhundert immer dafür angesehen worden sind, daß sie auf eine blutige und lärmende, an Zwischenfällen reiche Handlung einen größeren Wert legen, als die übrigen Nationen¹. Es ist bemerkenswert, daß Rymer mit dieser Schwäche nicht allzu sehr ins Gericht geht.

Saintsbury findet diese Besserungsangaben unbeschreiblich lächerlich². Sie sind es aber in der Tat nicht, weder in der Methode noch im Resultat. Auch Lessing ist gelegentlich ganz ähnlich verfahren³. Das allerdings ist richtig: auf die Absichten des Dichters ist der Natur der Sache nach wenig eingegangen worden, und doch ist gerade ein liebevolles Eindringen in die Ideenwelt des zu besprechenden Werkes ein Haupterfordernis jeder wahren Kritik.

Nachdem Rymer so dargetan hat, wie die Fabel des Rollo hätte beschaffen sein müssen, um eine tiefere

¹ Vgl. die bezeichnende Stelle bei Rapin:

„Les Anglais, nos voisins aiment le sang, dans leurs jeux, par la qualité de leur temperament; ce sont des insulaires, separez du reste des hommes; nous (natürlich die Franzosen) sommes plus humains: la galanterie est davantage selon nos moeurs . . .“ usw.

Reflexions sur la Poetique, en general, cap. 20.

Oeuvres du P. Rapin . . . La Haye 1725. II.

Auch Lessing spricht den Gedanken noch aus:

„So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie sie auf die Bühne bringen . . .“

H. Dr., 12. Stück.

² History of Criticism II 394 Anm. 1.

³ Z. B. H. Dr., 32. Stück.

Euripides angeschlossen und die beiden Brüder sich gegenseitig im Kampf haben töten lassen. Wenn aber nur Hamond und Edith in Betracht kommen dürfen, so habe die letzteren die meiste innere Berechtigung besessen, die Aufgabe zu übernehmen, denn:

- „1. To *Edith* the provocation was greater; a Father engaging our Piety more strongly than a Brother.
2. *Hamond* holding a place of trust, had a stricter tye upon him: and *Edith* lying under no such obligation; the fact in her would not have been subject to so many aggravations.
3. She, as a woman, might be presum'd not so well to understand Allegiance, and to distinguish how far her Piety was to be restrain'd by it.
4. As in her sex reason is said to be more feeble, so the Passions are suppos'd to be the more violent and precipitate.
5. The punishment had been more signal and more grievous to the Tyrant, dying by the hand of a woman, and a woman to whom he was making love.
6. By a woman the fact would have been more surprising and extraordinary; and greater would have been the wonder, which a Poet always endeavours for, when it clashes not with probability.
7. *Baldwin* was of better quality than *Allan*. For though the Maid might be content enough to be rob'd of her revenge; yet what would her Fathers Ghost say? And indeed what would the *Chancellor's* and *Otto's* Ghost say? was their blood dumb? or was not the cry of their blood to be heard? must they be murder'd and no harm ensue? only to the Manes of the Chancellors Man must this Monarch be sacrific'd“ (47).

7 7
the peoples eyes upon him“ (38). Der erste Kunstgriff, der in der Poesie oft angewandt worden ist, hat durch die häufige Wiederholung schon beinahe alle Wirkung verloren; der zweite dürfte indessen selbst für Rymer etwas zu „klassisch“ sein.

Aus denselben Gründen des allgemeinen Charakters, infolge deren Aubrey für unpoetisch erklärt wird, ergibt sich für Rymer auch die Unmöglichkeit der Günstlingsstellung eines Menschen vom Schlage Latorchs beim Herzog. Latorch ist der Verführer und der böse Geist des Rollo, der stets aufmerksame und skrupellose Diener aller seiner Lüste. Er bringt dem Herzog das böse Prinzip in seiner Brust erst zum Bewußtsein, und indem er demselben mit seiner Sophistik den Stachel nimmt, treibt er seinen Herrn auf die Bahn des Lasters und des Unrechts und auf ihr immer weiter vorwärts. Es verstößt nun, so erklärt Rymer, gegen die Vorstellung des königlichen Charakters, daß ein solcher Schurke einen derartigen unheilvollen Einfluß auf ein gekröntes Haupt ausüben könne. In der Geschichte käme derartiges ja allerdings häufig vor, aber in der Poesie dürfe nur die gereinigte, philosophische Wirklichkeit eine Stätte haben. Innerhalb des beschränkten Ausschnittes der Welt, den die Tragödie nur geben könne, sei es ein unsittlicher Gedanke zu glauben, „that God Almighty would trust his Anointed with such a Guardian Devil“ (47).

✓ Es ist interessant und ein Beitrag zur Theorie des Gottesgnadentums, wenn ein eigentliches und direktes Eingreifen Gottes zu Gunsten der gesalbten Könige angenommen wird; guardian angels, aber nicht guardian devils dürfen ihnen zur Seite gesetzt werden.

Die Charakterisierung einiger weniger hervorstechenden Personen des Stückes kann summarischer behandelt werden. Worin Rymer die Fehlerhaftigkeit Rollos er-

eine seiner gelegentlichen Herzlosigkeiten anzusehen, zu denen ihn seine zu hohen Anschauungen von der Gemessenheit und Würde der Tragödie verleiten. Die rührenden Bitten der Edith, die in ihrer Todesangst um den Vater Töne leidenschaftlichsten Schmerzes findet, wie sie in gleich natürlicher Beredsamkeit und in gleicher Inbrunst auf dem Gebiet der dramatischen Poesie nicht oft erklungen sind; nennt er mit unübersetzbaren Ausdrücken: waylings, clingings and beseechings; those showers of tears and words . . . „This sort of importunity“, meint er, „is nothing so proper in this place, it might much better become *Comedy*, where Miss *La Fool* intercedes for little Dog or Moncky, in peril for some misdemeanor; something more of stomach and courage would have suited her better. Tragedy requires not what is only Nature, but what is great in Nature, and such thoughts as quality and Court education might inspire“ (43), ja er versteigt sich sogar zu dem Ausdruck, ihre Klagen seien „endless impertinencies“. Und das alles, weil Edith den bitteren Kelch bis auf die Hefe leert, und nicht einige Augenblicke vorher sich hoch aufrichtet und dem Tyrannen als Prophetin der Rache entgegentritt.

✓ Die Judithrolle der Edith findet Rymer unglaublich lächerlich. Nie hat man so deutlich wie hier den Eindruck, daß es ihm auch darauf ankommt, den Dichter in der Meinung des Lesers herabzusetzen; dabei schreckt er selbst vor sachlichen Unrichtigkeiten nicht zurück. Er trägt z. B. einige Worte der Edith willkürlich zusammen und erklärt den Mischmasch für ihre Antwort auf das erste Kompliment des Herzogs. Hierdurch kommt ein Sinn oder ein Unsinn zu stande, den der unbefangene Leser den Dichtern zur Last legt.

Doch es ist nötig, zu dem ernsten Teil der Rymer-schen Ausstellung überzugehen.

ihrer müde geworden ist. Er beschränkt sich darauf, auf die Ähnlichkeit einer Stelle in dem Stück mit einer solchen in Shakespeares „Julius Caesar“ hinzuweisen. Arbaces deklamiert nämlich einmal gegen den Namen Bruder und Schwester, der das einzige Hindernis ihrer Vereinigung sei. Rymer findet, daß diese Stelle von den Worten des Cassius in Shakespeares „Julius Caesar“ eingegeben sei, mit denen jener die Namen Brutus und Caesar gegeneinander abwäge.

Sehr einleuchtend ist dieser Hinweis gerade nicht. Man wäre eher versucht, an die Stelle in Romeo und Julia zu denken, wo Julia über den Namen ihres Geliebten philosophiert. Doch wir sehen davon ab, die Vermutung Rymers näher auf ihre mutmaßliche Richtigkeit hin zu untersuchen, und weisen nur auf die Absicht hin, die unsern Kritiker zu dieser Bemerkung veranlaßt hat. Er fügt bei: „*Arbaces* here, is not without his *Cassian* strokes“ (101) und man versteht, was er mit diesen Worten sagen will, denn die Redeweise von Cassio und überhaupt Shakespeares Stil ist ihm das Muster einer Diktion, wie sie in der Tragödie nicht sein darf.

4. Die Kritik der Maid's Tragedy.

Da Rymer die Wertlosigkeit gerade der beliebtesten Tragödien nachweisen will, so ist seine Kritik ein Beweis dafür, daß damals von den Beaumont- und Fletcherschen Dramen „Rollo“, „King and no King“ und „the Maid's Tragedy“ am höchsten geschätzt wurden. Es ist bemerkenswert, daß dieses Werturteil auch heute noch Gültigkeit zu haben scheint. Speziell die „Maid's Tragedy“, deren Betrachtung wir uns jetzt zuwenden, gilt als der Höhepunkt der Leistungen unserer Dichter.

Rymers erstes Interesse gilt wieder der Fabel. Er vermißt in ihr das poetisch Allgemeine, das Bestimmte, Eindeutige, die eine, alles beherrschende Idee.

ist dessen Allgemeinheit. Daß das vorliegende Drama keine poetische Allgemeinheit besitze, ist für unsern Kritiker sonnenklar: „nothing in *History* was ever so *unnatural*, nothing in *Nature* was ever so *improbable*, as we find the whole conduct of this Tragedy, so far are we from any thing accurate, and Philosophical as Poetry requires“ (106).

Diësen nach den Anschauungen der Zeit schwersten Vorwurf, der einer Fabel gemacht werden kann, setzt sich Rymer vor zu beweisen, indem er den Verlauf der Handlung und die Charaktere einer gesonderten Betrachtung unterziehen will.

Der König entspreche nicht dem allgemeinen königlichen Charakter; die Geschichte weise wohl Menschen wie ihn auf, in der Poesie seien sie aber unstatthaft. Er begehe Verbrechen ohne Sinn und Zweck. „To have taken *Amintors* head off had been clemency in comparison of these outrages without any cause or colour“ (108). Es sei sehr unweise von ihm, zuzugeben, daß Amintor und Evadne zusammen die Brautkammer betreten, da er doch selbst glaube, Evadne werde kaum fest bleiben, und er es zudem als sicher annehme, Amintor werde sich über diese Schande bis auf den Tod kränken.

In der Tat, die ganze Anlage dieser Szene ist so ungewöhnlich und bizarr, um keinen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen, daß bis zu einem gewissen Grade Rymer Recht behält: „never was a King of History so errant a fool and madman“ (109). Und doch möchte man ihm etwas von der geistigen Schmiegsamkeit Drydens wünschen, der, wenn er auch von dieser Figur eines Königs nichts weniger als entzückt ist, doch soviel Elastizität besitzt, um das klassizistische Charakterschema zu durchbrechen und zuzugeben, daß der Liebhaber in ihm im Vordergrund stehe und nicht der König.

Da nun aber einmal Rymer fest bei dem allgemeinen Charakter beharrt, so begreift man die programmatische Auslassung über die poetische Charakterzeichnung, die er anschließt: „In framing a Character for tragedy, a Poet is not to leave his reason, and blindly abandon himself to follow fancy; for then his fancy might be monstrous, might be singular and please no body's *maggot* but his own, but reason is to be his guide, reason is common to all people, and can never carry him from what is Natural.

Many are apt to mistake *use* for *nature*, but a Poet is not to be an Historiographer, but a Philosopher, he is not to take *Nature* at the *second hand*, soyl'd and deform'd as it passes in the customes of the unthinking vulgar“ (109).

Aus diesen Sätzen wird eine wichtige Regel für die Behandlung des Lasters in der Tragödie gefolgert: nur dann sei es poetisch verwendbar, wenn es sich in das Gewand und die Farben der Tugend einhülle.

Man muß gestehen, daß diese Grundsätze, so mißtrauisch man auch ihnen gegenüber im allgemeinen sein soll, im vorliegenden Fall unsern Kritiker befähigen, klar und treffend zu urteilen. Die Behandlung, die der König dem unglücklichen Amintor angedeihen läßt, überschreitet entschieden das Maß des Erträglichen. Erklärlich ist sein Verhalten allein aus der Überspannung der Vorstellung vom Gottesgnadentum der Könige. Diese lag im Zug der Zeit, und ihre Betonung ist eine der Ursachen, auf denen die starke Wirkung der Dramen von Beaumont und Fletcher beruhen. Aber deutlich wird es nun, daß auch wir noch in gewissem Sinn Rymers Standpunkt teilen: nicht die allgemeine menschliche Natur, die jederzeit und zu allen Orten auf ein Verständnis rechnen darf, liegt der Denkweise des Königs zu Grunde, sondern konventionelle Überkultur; ihr Vor-

handensein nun empfinden wir ebenso störend als Rymer, nur sind wir weitherziger geworden. Das Prinzip aber ist geblieben.

Es ist auch für den modernen Leser schwer, in Evadne, die unser Kritiker mit dem König auf dieselbe Stufe des poetischen Unwerts stellt, etwas anderes als das schamlose Weib zu erblicken; Rymer hat nicht Unrecht, wenn er die Lüsternheit als den Grundzug ihres Wesens ansetzt. Da aber, so schließt er, die „Modesty“, die Keuschheit und Bescheidenheit, das Hauptmerkmal des weiblichen Geschlechts sei, und die Dichtung immer das Allgemeine darzustellen habe, so sei diese Gestalt in der Tragödie nicht zu verwenden. Und um so schwerer sei der Fehler gerade hier, weil sie als rein erdichtete Person die Wahrheit der Geschichte nicht zur Stütze ihrer Wahrscheinlichkeit habe, wie etwa eine Phaedra oder Semiramis¹. Bei diesen Frauen mache das historische Geschehen es glaubhaft, daß sie weniger „Modesty“ besäßen, als es sonst dem Geschlecht eigentümlich sei. Die Tragödie erfordere eine Milderung des Lasters in jeder Beziehung; sittenlose Frauen gehören in die Komödie.

Indem Rymer dieses harte Urteil über Evadne ausspricht, läßt er jene innere Umwandlung außer acht, die sich in ihr durch ihre Unterhaltung mit Melantius, ihrem Bruder, vollzieht. Rymer hat natürlich diese Änderung auch bemerkt, ihr aber in der allgemeinen Fassung des Urteils keinen Ausdruck gegeben, weil er sie für unmöglich ansah. Sowohl die Tatsache der Reue an sich, als auch deren Folge — der Mord des Königs —, entbehrt für ihn jeder Begründung. Äußerlich betrachtet mit vollem Recht macht er darauf aufmerksam, daß Evadne ja vom König kein Unrecht erfahren habe; sie

¹ Vgl. Gervinus über Richard III.

sönliches Mißgeschick ist, in einem so folgenschweren Augenblick ihres Lebens einer haltlosen Natur wie dem Amintor gegenüber zu stehen. Ein Charakter, der an energischem, rücksichtslosem Willen ihr überlegen gewesen wäre, hätte sie schon damals auf den Weg der Pflicht zurückführen können. Es ist nämlich bemerkenswert, daß ihr Gatte Amintor in ihrem Verhalten nichts Unnatürliches sieht. Beide leben und weben in der Idee vom Gottesgnadentum der Könige.

Am unweiblichsten zeigt sich Evadne nach Rymers Ansicht bei der Ermordung des Königs. Dessen Tod sei überhaupt: „attended with those circumstances, with such a knot of absurdity and injustice, that I well know not where to begin to unravel it“ (114).

Der König sei ja wohl ein Ungeheuer, von dem man in Zukunft manche Schandtat erwarten dürfe; aber ganz sicher habe er bis jetzt noch kein des Todes würdiges Verbrechen begangen. Indem der Dichter ihn ums Leben bringe, begehe er eine Todsünde, um eine läßliche zu bestrafen. Wenn die schlimmen Folgen von Amintors Falschheit gezeigt werden sollen, so brauche man für die Tragödie doch keinen König; jeder beliebige groom könne ebenso gut des Dichters „Cuckold maker“ sein.

Naheliegend ist gegenüber dieser Ansicht Rymers der Einwand, daß doch erst auf dem Boden einer überspannten Vorstellung vom Königtum das ganze Problem des Stückes möglich ist; daß es ja des königlichen Eingreifens bedarf, um Amintor zur Untreue zu verleiten. Rymer weist aber diesen Gedanken zurück: es sei die Frage, ob in der Poesie ein König Mitschuldiger an einem Verbrechen sein könne. Amintor hätte das gegebene Versprechen unter allen Umständen halten müssen. Deshalb sei also der König nicht zu tadeln, oder mindestens nicht so weit, daß er sein Leben verwirkt hätte.

sten Gestalten der englischen Literatur. Wenn man alles erwägt, behält Rymer schließlich doch mit seiner ablehnenden Kritik recht. Der Typus der trostlosen verlassenen Geliebten erfährt ja in ihr eine rührende Verkörperung; aber wenn unser Kritiker darauf aufmerksam macht, daß ihre persönliche Würdelosigkeit sie für die Tragödie ungeeignet erscheinen lasse, so berührt er sich in dieser Forderung mit der Praxis der ganz Großen, wie Shakespeare und Goethe. Und das zeigt, daß er sein Urteil auf eine solide Grundlage gestellt hat.

Es sind zwei Punkte, auf die Rymer seine Ansicht stützt; einmal findet er es für unpassend und unwahrscheinlich, daß sie, die am Hofe erzogene Tochter eines Lords, in Gemeinschaft von Evadnes Brautjungfern ihrer Nebenbuhlerin vor der Hochzeitsnacht Gesellschaft leistet und dem ungetreuen Liebhaber eine Szene bereitet. Von Natur und Wahrscheinlichkeit könne dabei keine Rede sein. Und zweitens sei es noch viel unwahrscheinlicher, daß ein Mädchen wie sie, kurz darauf ein Schwert in die Hand nehmen und Amintor tätlich beleidigen könne. Auch sei es unverständlich, worin das Glück, wie sie es nenne, bestehe, von Amintors Hand getötet zu werden. „This may be *Romance*, but not *Nature*“ (125).

Es folgt die Analyse von Amintors Charakter. Rymer sieht in ihm den unvernünftigsten und widerspruchsvollsten von allen Charakteren des Stückes. Es gäbe keinen Grund, warum Amintor mit Aspasia verlobt sei, noch weniger, warum er sie verlasse; am wenigsten aber scheine es begreiflich, daß er zu allen den unerhörten Beleidigungen von seiten des Königs schweige.

„Certainly no spectacle can be more displeasing, than to see a man ty'd to a post, and another buffetting him with an immoderate tongue. Certainly nothing can please a generous mind better, than that of *Virgil*. *Parcere subjectis, et debellare superbos*“ (125). Man kann

schweigen und weinen sollen, halte er Reden, in denen er sich mit einer unerwünschten Deutlichkeit und Umständlichkeit ausdrücke, die keinen andern Erfolg haben könne, als Melantius aufs tiefste zu verletzen.

Und richtig ziehe dieser sein Schwert, stecke es aber sofort wieder in die Scheide, als Amintor das seine entblößt, ein würdeloses Spiel, das in die Komödie, nicht aber in die Tragödie gehöre: „*Harlequin and Scaramuttio might do these things. Tragedy suffers 'em not, here is no place for Cowards, nor for giddy fellows, and Bullies with their squabbles. When a Sword is once drawn in Tragedy, the Scabbard may be thrown away; there is no leaving what is once design'd, till it be thoroughly effected . . . No simple alteration of mind ought to produce or hinder any action in a Tragedy*“ (135).

Noch viel fehlerhafter sei der Gegenzug (counter-turn) Amintors. Nun möchte dieser plötzlich sein Geheimnis wieder zurückhaben; er gerate in Wut und wolle seinen Freund umbringen, damit dieser es nicht ausplaudern könne. „*Thou art mad, Amintor, Bedlam is the only place for thee; if thou comest here with thy madness, Tragedy expects. ut cum raticne insanias*“ (136).

Das ehrliche Bestreben Rymers, die negierende Kritik durch positive und praktische Ratschläge zu ergänzen, tritt auch hier wieder zu Tage. Zu diesem Zweck gibt er eine treffende Analyse der Szene zwischen Agamemnon und Menelaus in der Iphigenie auf Aulis, deren Ähnlichkeit mit der vorliegenden ja auffallend ist.

Mit der üblichen Konstatierung, daß der ganze Erfolg des Stückes auf die Rechnung der Schauspieler zu setzen sei, schließt Rymer seine Bemerkungen ab, nachdem er noch flüchtig zugegeben hat, daß die Lustigmacher

eine geringere Rolle spielen, als in den vorhergehenden Stücken. Allerdings erfährt auch dieses seltene Lob eine Einschränkung: es seien gerade die pathetischsten Augenblicke, in denen die drolls sich breit machen. Nicht vergessen soll auch die Tatsache werden, daß unser Kritiker die Opfer, Orakel und Göttinnen zu vermissen scheint. Wir erinnern uns, daß er diese Ausstattungsstücke einer regelrechten Tragödie im Interesse des Wunderbaren nicht entbehren zu können glaubt.

VI. Die „Short View“ 1693.

Das allgemeine Interesse, das Rymer erregen kann, beruht natürlich auf der Kritik des Othello, und diese bildet einen Teil der „*Short View*“¹.

Das Buch trägt die Jahreszahl 1693, gelangte aber schon im Spätjahr 1692 zur Ausgabe²; gewidmet ist es dem „Right Honourable *Charles*, Earl of *Dorset* and *Middlesex*, Baron *Buckhurst*“. Da dieser einflußreiche und vielgewandte hohe Herr Rymer eben den Posten eines Hofhistoriographen verschafft hatte, so kann man annehmen, daß durch diese Zueignung der Dank des Schriftstellers ausgedrückt werden sollte. Das Widmungsschreiben selbst ist in einem würdevollen und zurückhaltenden Ton abgefaßt und unterscheidet sich dadurch vorteilhaft von den damals üblichen Anreden an mächtige Gönner, deren angebliche oder wirkliche Verdienste man bei solchen Anlässen auf eine meist sehr übertriebene und geschmacklose Art zu erheben pflegte.

¹ Der ausführliche Titel dieses Werkchens, das an Umfang die eben besprochene Schrift etwas übertrifft, lautet: *A Short View of Tragedy; It's Original, Excellency, and Corruption. With some Reflections on Shakespear, and other Practitioners for the Stage.* by Mr. Rymer, Servant to their Majesties. *Hodieque manent vestigia ruris.* Hor. London, Printed and are to be sold by *Richard Baldwin*, near the Oxford Arms in Warwick-Lane, and at the *Black Lyon* in *Fleetstreet*, between the two Temple-Gates. 1693.

² Dictionary of National Biography.

Rymer äußert nur eine einzige Schmeichelei. Er scheint zu glauben, nun alles Gute und Beste von der „Republik der Musen“ erwarten zu dürfen, da er, der Earl of Dorset, sie seit kurzem zu seiner eigenen Provinz gemacht habe. Er beeilt sich aber hinzuzufügen, daß er diesen Gedanken nicht ausspreche, nur um ihm etwas Angenehmes zu sagen, sondern er erhoffe in der That deshalb von ihm eine Reformation der Literatur, weil: „when some years ago, I tryed the Publick with Observations, concerning the *Stage*; It was principally your Countenance that buoy'd me up, and supported a Righteous Cause against the Prejudice and Corruption then reigning“.

Wir bekommen in dieser Vorrede auch über den kritischen Maßstab etwas zu hören, den er im folgenden anzulegen gedenkt. Nicht so streng wolle er zu Werke gehen, wie der Prinz von Conti in seinem „*Traité contre la Comédie*“ es tue, obgleich diese Schrift von einigen — wie Rymer offenbar glaubt mit Recht — die „Verteidigung der Wahrheit“ genannt worden sei. „My zeal goes no higher than the Doctrine of *Horace*, and *Aristotle*; and the Primitive Fathers of *Dramatick Poetry*: If that Purity may be Allow'd under a Christian Dispensation.“

Von den modernen Kritikern und Theoretikern der Dichtkunst bezeichnet er Bossu und Dacier als seine Muster. „The World, surely, other Matters apart, owes much to Cardinal *Richelieu*, for his Encouragement to the *Belles Lettres*. From thence we may reckon, that we begin to understand the Epick Poem by means of *Bossu*; and Tragedy by Monsieur *Dacier*.“ Als unerreichbare Vorbilder für das Epos müßten die beiden homerischen Gedichte und Vergils Aeneis gelten; in der Tragödie habe allein der Oedipus des Sophokles das Höchste erreicht. An ihm gemessen erschienen die neueren Tra-

mit der allgemeinen Geschichte. Rymers historische Neigungen und Studien kommen ihm hier sehr zu statten. Das Verhältnis der Literatur zur staatlichen Autorität, ihre Abhängigkeit von der Gunst der Regierung, der Zusammenhang mit den leitenden Ideen der Zeit interessiert ihn vor allem. In diesen Dingen ist er originell und eigentlicher Forscher; in den Abschnitten, die man gewöhnlich allein Literaturgeschichte nennt, arbeitet er zum großen Teil aus zweiter Hand.

Der literaturgeschichtliche Teil umfaßt die Kapitel zwei bis sieben. Das erste ist eine im Feuilletonstil gehaltene Plauderei, in der sich Rymer über allerhand Fragen seiner Kunst lässig und selbstbewußt ausspricht.

Im Anschluß an die neuerlichen Bestrebungen von Racine und Boyer z. B. verbreitet er sich über den Chor in der Tragödie, dessen Wert darin liege, daß er den Dichter zwingt, sich an die Regeln von den Einheiten zu halten — kein origineller, aber doch treffender Gedanke¹. Gleichzeitig befriedige er auch das Auge des Zuschauers und erfülle damit eine aristotelische Forderung.

Dieser Gedanke von der Rolle des Auges führt ihn auf eine Erörterung der Fehlerquellen der Kritik: Drei Dinge seien die Feinde eines richtigen literarischen Urteils: Show, action und pronounciation. Viele Stücke verdanken ihren Erfolg einzig einem seltenen Schauspiel (rare Show). „It matters no whether there be any *Plot*, any *Characters*, any *Sense*, or a wise *Word* from one end to the other, provided in our Play we have the *Senate of Rome*, the *Venetian Senate* in their

¹ Saintsbury hat bekanntlich von Rymer eine sehr schlechte Meinung. Der obige Gedanke ist der einzige, den er als Beweis dafür anführt, daß Rymer gelegentlich „on some general points“ auch nicht unintelligent sei. (Vgl. *History of Criticism* II 395.)

Ehre Ludwigs XIV. Die Oper erinnert ihn an den vers burlesque, einen ebenso großen Feind der Poesie.

So seien verschiedene Einflüsse am Werk, eine Corruption der Dichtung herbeizuführen. Wieder verweist er auf die Alten als die einzigen Helfer: und wenn die Vollkommenheit des Sophokles unerreichbar sei, so möge man seinen Blick auf die Einfachheit des Äschylus richten. Er entwirft als Muster edler Einfachheit nach dem Schema der Perser des letztgenannten Dichters eine Tragödie über das nationale Ereignis von 1588, den Untergang der spanischen Armada. Der Nachdruck ist bei diesem Entwurf natürlich auf die Beobachtung der Einheiten gelegt. Zum Schluß fordert er Dryden auf, seine Feder an einer solchen Aufgabe zu versuchen; der Erfolg bei Pit, Box und Gallery werde ihm dann nicht fehlen, und sein Ruhm werde den des unimitable Shakespear¹ weit überstrahlen.

Im zweiten Kapitel finden wir einige Gedanken aus den „Tragedies“ wiederholt, z. B. die Entstehung der Tragödie aus den religiösen Übungen der Griechen. Auch ein fast aktueller Gedanke findet sich: Die Oper könne in dem griechischen Theater nicht ihr Vorbild erblicken: Gesang und Tanz hätten an demselben keinen Anteil gehabt, seien vielmehr selbständige Religionshandlungen gewesen. Hervorgehoben wird das Interesse, das die griechischen Regierungen dem Theater entgegengebracht hätten; die Zwecke desselben hätten eine solche Anteilnahme aber auch gerechtfertigt: es sei eine Schule des Patriotismus und der staatsbürgerlichen und allgemein menschlichen Tugenden gewesen. Daneben verschwände Rom vollkommen. Rom sei dazu ausersehen gewesen, die Welt durch die Macht des Schwertes zu beherrschen, nicht sie durch die Leier zu ergötzen. Die römischen Dichter hätten die Griechen nur nachgeahmt,

¹ Höhnische Wiederholung eines Ausdrucks von Dryden.

einen Einfluß von Nordfrankreich auf die provençalische Dichtung ablehnt.

Interessant ist, daß er einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Hochblüte der provençalischen Dichtung und dem Erstarken der Albigenserbewegung konstatieren zu dürfen glaubt. Echte Poesie ist ihm eben immer Freundin des Fortschritts und der Reform verrotteter Zustände.

Von provençalischen Dichtern nennt er Wilhelm von Agoult, Albert von Sisteron, Rambald von Orange, Anselm Faydet, aus dessen Leben er einige Daten gibt, und Fouchet von Marseille, den späteren Erzbischof von Toulouse. Von Gottfried Rudel erzählt er die bekannte und rührende Geschichte seiner Wallfahrt in den Orient, um die Königin von Tripolis zu sehen und dann zu sterben.

Im siebenten Kapitel setzt Rymer zuerst seine Darstellung der provençalischen Literaturgeschichte weiter fort. Er führt Severy de Mauleon an und gibt eine Stanze, die Richard I. während seiner Gefangenschaft in Österreich gedichtet habe. Auch von dem deutschen Kaiser Friedrich Barbarossa weiß er, daß er provençalisch dichtete, und gibt eine Probe von dessen Poesien. Robert Grossthead, der streitbare Bischof von Lincoln, habe in provençalischer Form ein Gedicht von der Erschaffung der Welt geschrieben, das er, Rymer, aus einem Manuskript der Bodleiana kenne. Bewerksenswert sind die Darlegungen, warum diese englischen Dichter sich des Provençalischen bedient haben:

„This *Provencial* was the first, of the modern languages, that yielded and chim'd in with the musick and sweetness of ryme; which making its way by *Savoy* to *Montferat*; The *Italians* thence began to file their *vulgar*; And to set their verses all after the Chimes of *Provence*. Our Intermarriages, and our Dominions thereabouts, brought us much sooner acquainted with their

zählung von fünf das Schicksal der Königin Johanna von Neapel behandelnden Tragödien, geht er endlich zu seinem Hauptgegenstand, der Entwicklung des englischen Dramas über, wobei er sich leider aber sehr kurz faßt. Er erwähnt nach Stow die Aufführungen des Spiels von Adam und Eva in Smithfield aus den Jahren 1391 und 1409. Nach solchen Leistungen beurteilt er die ganze dramatische Produktion des Mittelalters und verurteilt sie natürlich in jeder Hinsicht. Die Zeit des Lichts beginnt für ihn mit Namen wie Heywood und Gascoigne. Der „Gorboduc“ erhält wegen seiner Regelmäßigkeit gebührendes Lob: „a fable, doubtless better turn'd for Tragedy, than any on this side the Alps in his (Lord Buckurst's) time“ (84).

Er bedauert, daß Dichter wie Shakespeare und Ben Jonson nicht den Spuren des Gorboduc gefolgt seien. Aber trotz der prinzipiellen Gegnerschaft, die er dem nationalen Drama entgegenbringt, ist er doch auf den gewaltigen Aufschwung der dramatischen Produktion Englands stolz:

„From this time (der Abfassung des Gorboduc) Dramatick Poetry began to thrive with us, and flourish wonderfully. The French confess they had nothing in this kind considerable till 1635 that the Academy Royal was founded. Long before which time we had from *Shakespear*, *Fletcher*, and *Ben Johnson* whole Volumes; at this day in possession of the Stage, and acted with greater applause than ever“ (85). Doch seine Freude ist keine reine: er könne das Wort, das Quintilian von der römischen Komödie gesprochen habe, auf die englische Tragödie anwenden:

„*In Tragoedia maxime claudicamus, vix levem consequimur umbram.*“

Der Grund seines Mißvergnügens ist natürlich die Unregelmäßigkeit der meisten englischen Tragödien und

Dieses rohe Benehmen der beiden ist für Rymer ein Beweis für den Tiefstand der englischen Bühne, die doch eine Schule der guten Sitte und ein „Speculum Vitae“ sein solle.

Welche Rolle die Unterschiede des Standes in der klassizistischen Theorie spielen, ist aus Anlaß der Frage des geeignetsten Rächers schon hervorgehoben worden: sie ist einer der Grundpfeiler, auf denen das ganze Gebäude ruht.

Der zweite Tadel ist natürlich ein Ausfluß der Forderung von der rationalen Durchdringung des Stoffes. Gerechtfertigt könnte der Hohn des Jago nach diesem System nur erscheinen, wenn vorher eine Beleidigung oder Herausforderung von seiten des Angegriffenen stattgefunden hätte.

Ein Mensch, der wie Jago aus reiner Lust an Bösen böse handelt, ist seit Sokrates jeder rationalistischen Psychologie undenkbar. Auch unser Kritiker glaubt, daß der Mensch von Hause aus gut sei; das Böse kann er nur wollen, wenn ihn besondere Motive dazu verlocken.

Für Rymer hat in der Tragödie allein die klassisch maßvolle, abgerundete Pose einen Sinn. Eine Gestalt wie Jago erklärt seine Kunstauffassung für unmöglich. Er kann von den vorliegenden Gemeinheiten nur glauben, daß sie durch Erwägungen, die in der Sache liegen, gerechtfertigt werden könnten, und es ist daher nur natürlich, daß er sie aus der mangelnden guten Lebensart und der schlechten Erziehung des Dichters, aus dessen eigener Gemeinheit und Gesinnungsroheit erklärt. Höchstens daß er sich dazu versteht, diese Meinung dadurch eine Abschwächung erfahren zu lassen, daß er Jago und Roderigo unter dem Gesichtspunkt der bezahlten Narren und Spaßmacher an Fürstenhöfen ansieht. Und auch als solche erscheinen sie ihm verfehlt. Er führt Aristophanes

Um sein Verhalten in dieser Szene weiter lächerlich zu machen, erwähnt unser Kritiker, daß jener Jagos Frau küsse.

Wir müssen dieser Form des Grußes bei Cassio eine besondere und schöne Bedeutung beimessen: es kommt uns dadurch deutlicher zum Bewußtsein, daß Cassio nicht wagt zu Desdemona aufzusehen und sich nicht für würdig hält, ihre Hand zu berühren.

Die nun folgende Unterredung zwischen Jago und Desdemona nennt Rymer „a long rabble of Jack-pudden farce, . . . that runs on with all the little plays, jingle and trash below the patience of any Countrey-Kitchen-maid with her Sweet-heart“ (111). Besonders mißfällt ihm, daß dies in dem Augenblick vor sich gehe, wo Desdemona wissen müsse, daß Othello auf dem Meer mit dem Sturm um sein Leben kämpfe. Letzterer Vorwurf ist sachlich unrichtig. Die Ankunft des Schiffes ist schon gemeldet.

Rymer bemerkt auch hier den symbolischen Zug nicht. Der Teufel Jago bemüht sich vergebens, Desdemona durch seine unsaubern Reden auf das Niveau seiner eigenen Gemeinheit herabzuziehen. Er sieht nur das Äußere. Daher das bemerkenswerte verallgemeinernde Urteil über Shakespeare, das sich anschließt: „Never in the World had any Pagan Poet his Brains turn'd at this Monstrous rate. But the ground of all this Bedlam — Buffoonry we saw, in the case of the French *Strolers*, the Company for Acting *Christs Passion*, or the *Old Testament*, were Carpenters, Coblers, and illiterate fellows; who found that the Drolls, and Fooleries interlarded by them, brought in the rabble, and lengthened their time. so they got Money by the bargain.

Our Shakespear, doubtless, was a great Master in this craft. These Carpenters and Coblers were the guides he followed. And it is then no wonder that we find so

zu erraten übrig lassen und sein Inneres tiefer erregen, als die nackte ungeschminkte Wahrheit es vermöchte.

Rymer meint, die Sprache der agierenden Personen sei so unsinnig, daß sie deren Aktion nur hemmen. Das Ganze könnte durch bloßes Spiel abgemacht werden, und jeder könne es dann deuten wie er wolle. Die Szene erinnere an die berühmte pantomimische Disputation zwischen Panurg und dem englischen Philosophen bei Rabelais.

Besonderer Wert wird auf den Nachweis gelegt, daß Othellos Vorstellung, Desdemona hätte den Ehebruch schon vollzogen, einfach Unsinn sei. Cassio sei mit ihr nicht im gleichen Schiff nach Cypern gekommen und könne zu keiner andern Zeit als eben diesen Morgen eine Zusammenkunft mit ihr gehabt haben. Und wenn auch Othellos Verstand durch seine Leidenschaft so verblendet wäre, daß er nicht mehr im stande sei, den Sachverhalt zu überblicken — Gott sei Dank, daß Rymer das einsieht — so hätte doch Jago es nie wagen dürfen, Lügen vorzubringen, auf denen er jeden Augenblick ertappt werden könnte. Wie gesagt, ist das vollkommen richtig und eine der treffendsten Bemerkungen, die sich bei Rymer finden. Jagos Pläne gelingen nicht infolge besonders geistreicher Kombination, sondern infolge der Verblendung seiner Opfer durch die Leidenschaft. Anstatt daß Rymer aber nun die obige richtige Einsicht zur Erkenntnis des Organismus des Stückes verwertet, führt ihn seine Verachtung Shakespeares dazu, in dieser rein verstandesmäßig angesehen ja ungenügenden Motivierung ein Unvermögen des Dichters zu erblicken. Würde diese Wendung fehlen, so könnte man sagen, daß er hier einen ganz modernen Gesichtspunkt geltend gemacht habe.

Nicht nur in der Motivierung der Leidenschaft des Othello sei Shakespeare fehlerhaft, sondern er sei

erinnere, daß Desdemona es für ganz unmöglich erklärt, daß ihr Mann der Eifersucht zugänglich sei, so könne man gar auf den Gedanken kommen, sie wären schon mindestens sieben Jahre verheiratet. Denn ein so langes Zusammenleben sei nötig, um ein derartiges Urteil zu begründen.

In Wirklichkeit hätten aber Othello und Desdemona die Ehe kaum vollzogen. Ebenso gingen die Zeitvorstellungen innerhalb des Tages der Handlung des dritten Aktes durcheinander.

Wenn man einem gewissen Frauenzimmer in der letzten Szene dieses Aktes glauben dürfe, so sei dieser Tag in Wirklichkeit sieben Tage. Bianca nämlich sage da:

„What keep a week away! seven days, seven nights,
 Eightscore eight hours, and lovers absent hours,
 More tedious than the Dial eightscore times.
 Oh weary reckoning!“

Unser Kritiker kommt zu dem Schluß: „Der Dichter hat die Wahl, ob dieser Akt den Zeitraum von einem Tag oder sieben Tagen oder sieben Jahren oder alles zusammen enthält, der Unsinn und die Absurdität könnte nicht größer sein“ (127).

Hierher gehören auch einige Bemerkungen über Cassio. Jago fordert bekanntlich denselben auf, sich zum Zweck der Begnadigung an Desdemona zu wenden, wobei er in beredten Worten ihm den Einfluß schildert, den diese auf ihren Mann ausübe. Rymer glaubt, daß Jago erst auf Grund einer längeren Erfahrung so hätte urteilen können; in der Tat sei Othello aber erst wenige Tage verheiratet und man könne gar nicht wissen, wie er sich in der Ehe entwickeln werde. Kein Mensch mit gesunden Sinnen könne so reden wie Jago es tue, noch würde irgend jemand ihm Glauben schenken. Shakespeare tue den Dingen eben Gewalt an:

Wir besitzen von Dryden die Übertragung einer kurzen Geschichte der literarischen Kritik von St. Evremont vom Jahre 1685¹, aus der sich sein Urteil über Rymer in jener Zeit am besten erkennen läßt: „Mr. Rymer, in his incomparable Preface to *Rapin* and in his Reflections upon some late *Tragedies*, hath given sufficient proofs that he has studied and understands *Aristotle* and *Horace*, *Homer*, and *Virgil*, besides the *Wits* of all Countries and Ages; so that we may justly number him in the first rank of *Criticks*, as having a most accomplish'd *Idea* of Poetry and the Stage.“

Die innerlich bedeutsamste und unstreitig wichtigste der aus jener Zeit stammenden Äußerungen über Rymer liegt vor in den bekannten „Heads of an Answer to Rymer“², die Johnson in seiner Biographie Drydens mitteilt³. Johnson gibt an, daß Dryden von Rymer ein Exemplar der „Remarks on the tragedies of the last Age“ erhalten habe, auf das er einige Bemerkungen geschrieben habe. Das Exemplar sei später in den Besitz von Garrick gekommen. Durch dessen Güte lege er die „Heads“ jetzt dem Publikum vor, damit kein Stückchen von Dryden verloren gehe. Allein es ist durchaus nicht sicher, ob diese Bemerkungen wirklich von Dryden stammen⁴. Es dürfte allerdings schwer

¹ Ker l. c. vol. II. Appendix A.

² Die Antwort bezieht sich nur auf die „Tragedies“.

³ Works, ed. Lynam. London 1825, III 477 ff. Saintsbury ist (l. c. II 373 Anm.) der Ansicht, daß es Rymers größtes Verdienst sei, Dryden zu diesen Bemerkungen veranlaßt zu haben. Wenn dieser sie ausgearbeitet hätte, dann hätte er wohl das ganze Geheimnis vom Vorrang der Alten oder der Modernen gelöst, soweit es mit den damaligen Kenntnissen überhaupt hätte gelöst werden können.

⁴ „But it must be admitted that the authenticity of these, though I think not doubtful, is not absolutely certain, and the

Zum Beginn seiner Ausführungen teilt uns Gildon mit, daß er gleich nach dem Erscheinen von Rymers *Short View* sich vorgenommen habe, einige Bemerkungen gegen dieselbe zu schreiben. Er habe aber erfahren, daß Dennis der Welt schon eine Ehrenrettung Shakespeares versprochen habe, weshalb er von seinem Plan abgekommen sei. Dennis habe aber seit langer Zeit nichts mehr von sich hören lassen, und daher nehme er an, daß jener wohl eine andere und angenehmere Beschäftigung gefunden habe. Damit nun aber ja niemand glaube, Rymers Angriffe gegen Shakespeare seien unwiderleglich, habe er seine frühere Absicht wieder aufgenommen und zwei oder drei Tage darauf verwendet, eine Verteidigungsschrift dieses Dichters zu verfassen. Es könne nun jedermann, so meint er mit etwas verdächtiger Bescheidenheit, deutlich ersehen, daß die Sache Shakespeares sehr günstig stehen müsse, wenn ein Mann von seiner Unfähigkeit in so kurzer Zeit so vieles für sie anführen könne.

Er wolle nicht systematisch und erschöpfend sein (*Plead the Cause*), sondern nur einige Anregungen geben (*make the Motion*); zu seiner großen Befriedigung aber spreche er vor einem Richter, „that is the best Qualified to decide a Controversie of this Nature, that ever England produced“ (65).

Nachdem Dryden noch einige weitere Komplimente gemacht worden sind, wendet sich der Verfasser in einem weniger höflichen Ton Rymer zu. Er wolle die *Short View* zuerst Seite für Seite durchgehen und gelegentlich einige Absurditäten als solche kennzeichnen. An den Stellen, wo Rymer allgemeiner von Shakespeare spreche,

and other Eminent Men of th'Age. By several Gentlemen and Ladis London: Printed for Benjamin Bragg, at the White-Hart, over against Water-Lane in Fleetstreet, 1694.

scheut habe, die materielle Unterstützung Drydens in Anspruch zu nehmen.

Die Korrekturen, die Gildon an den historischen Partien der Short View vornimmt, beziehen sich fast nur auf die klassische Literatur. Daß er so ziemlich vermied, auch die Abschnitte über die mittelalterlichen Literaturen mit seinen kritischen Randglossen zu versehen, darf angesichts seines Eifers alles nur einigermaßen Angreifbare zu bemäkeln, als ein sprechender Beweis dafür angesehen werden, daß Rymers historisches Wissen wirklich ungewöhnlich war.

Der Standpunkt, von dem aus Gildon Shakespeare würdigt, ist der des damaligen Modernen, der bekanntlich darin besteht, die spezifisch klassizistischen Prinzipien von dem Adel, der Seelenhoheit, der Schicklichkeit und ähnlichem auch auf die alten Dichter anzuwenden. Im Vorbeigehen erwähnt daher Gildon, daß wenn Rymer die Desdemona als zu gemein für eine Tragödie bezeichne, er konsequenterweise auch die Juno bei Homer aus der Poesie verweisen müßte, denn diese verstehe sich so trefflich aufs Schimpfen, daß sie nur zu Billingsgate ihresgleichen finde. Man könne nicht gleichzeitig Homer loben und Shakespeare verachten.

Gildon verehrt Shakespeare aber nicht deswegen, weil er gerade so gut oder schlecht wie Homer sei, sondern weil er in der Tat in ihm positive Vorzüge erblickt. Hier verdient eine Bemerkung hervorgehoben zu werden. Es war bekanntlich das Bestreben der Shakespeare günstig gesinnten Kritiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹, diesen Dichter als einen übernatürlichen Genius hinzustellen, der alle Schönheiten aus sich selbst hervorgebracht habe und dessen Fehler (die

¹ Vgl. Walder, E., *Shakesperian Criticism*. Bradford 1895. S. 32.

The best natur'd Man, with the worstnatur'd Muse¹ (118).

3.

Die obige Analyse gibt von der Heftigkeit des Angriffs von Gildon nur eine ungenügende Vorstellung; trotz ihrer Schärfe hat aber die Schrift kaum einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Nach einer Äußerung von Langbain² wenigstens muß es 1699 eine erhebliche Anzahl Leute gegeben haben, die seine Ansichten verteidigten. Langbaine selbst ist allerdings der Ansicht, daß „it may be made Evident, that not the fifth part have any Justice“.

Als Beweis dafür, daß die Wertschätzung Rymers auch noch im 18. Jahrhundert fortbestand, kann Pope angeführt werden. Er läßt seinen Martinus Scriblerus den Gedanken aussprechen, daß in der Poesie erst das Alter die besten Leistungen hervorbringe, und führt des zum Zeugen die Werke von Rymer und Dennis an, „who beginning with criticism became afterwards such poets as no age has paralleled“³. Das ist natürlich Satire, aber dennoch war Pope wirklich von dem kritischen Scharfsinn und den Kenntnissen Rymers überzeugt, wie aus einem Passus bei Spence hervorgeht⁴.

„Chaucer and his contemporaries borrowed a good deal from the Provençal poets: the best account of whom,

¹ Aus *Rochester*, Allusions to the tenth Satire of the First Book of Horaz; bezieht sich auf Buckhurst. Von Dryden zitiert im Discourse concerning the Original and Progress of Satire (1693). was Gildon wohl im Auge hat. Ker l. c. II 18, 277 n.

² The lives and Characters of the English Dramatick Poets. Also an Exact Account of all the Plays . . . London, O. J., p. 120. Das Dict. of. Nat. Biogr. gibt die Jahreszahl 1699.

³ Pope, works ed. Elwin and Courthope IV 81.

⁴ Joseph Spence, Anectodes, Observations on Characters, of Books and Men. Now first published by J. W. Singer, London 1820 p. 172. Pope.

ausgeübt habe. Man merkt aber, daß aus Scott weniger der Literaturhistoriker und Theoretiker als vielmehr der Dichter und Schriftsteller spricht, dem mitleidslose Kritiker, die nur „the debtor's side of the account“ prüfen wollen, naturgemäß ein Greuel sind.

Eine wichtige Äußerung über unsern Kritiker liegt ferner im ersten Band der *Retrospective Review*¹, p. 1, vor. Der unbekannte Verfasser dieses ziemlich kurzen Aufsatzes urteilt im allgemeinen über Rymer günstig. Es wird sein ehrlicher guter Wille und seine außerordentlich hohe Auffassung von der Würde und Bedeutung der Tragödie als moralische Anstalt treffend hervorgehoben. Dagegen befindet sich der Verfasser im Irrtum, wenn er anzunehmen scheint, Rymer stehe mit seinen Ansichten allein da. Er ist nur der allerdings extreme Ausdruck einer ganz verbreiteten Denkweise.

Die beiden kritischen Schriften werden als „very curious and edifying works“ bezeichnet. „The author (who was the compiler of the *Foedera*) appears to have been a man of considerable accuteness, maddened by a furious zeal for the honour of tragedy. He lays down the most fantastical rules for the composition which he chiefly reveres, and argues on them as truths of holy writ. He criticizes Shakespeare as one invested with authority to sit in judgment on his powers, and passes on him as decisive a sentence of condemnation, as ever was awarded against a friendless poet by a Reviewer“ (1).

Es folgt eine Auslese der schärfsten und absprechendsten Urteile aus der Kritik des Othello.

Rymers Mängel aber auch seine Vorzüge werden hervorgehoben. So z. B. sei es durchaus berechtigt, wenn das Motiv der schwarzen Hautfarbe des Othello als unglücklich bezeichnet werde. Ein Mohr als Hauptheld

¹ The *Retrospective Review*, London, 1820.

as an arbiter of life and death — responsible only to the critic for the administration of his powers“ (8).

Es werden weiter einige Grundsätze Rymers, wie poetische Gerechtigkeit und Unbrauchbarkeit des Verbrechers als tragischer Held, gekennzeichnet. Auch das rationalistische Element bei ihm wird glücklich hervorgehoben: „Our author understands exactly the balance of power in the affections. He would dispose of all the poet's characters to a hair, according to his own rules of fitness. He would marshal them in array as in a procession, and mark exactly what each ought to do or suffer. According to him, so much of presage and no more should be given — such a degree of sorrow, and no more ought a character to endure; vengeance should rise precisely to a given height, and be executed by a certain appointed hand. He would regulate the conduct of fictitious heroes as accurately as of real beings, and often reasons very beautifully on his own poetic decalogue“ (9).

Erwähnt werden schließlich noch seine überspannten Vorstellungen vom Gottesgnadentum der Könige und die in der Tat ja etwas sonderbaren Vorstellungen über den poetischen Rächer. Im Anschluß an die Feststellung, daß diese absurd anmutenden Ideen doch „an indistinct sense of a peculiar dignity and grandeur essential to tragedy“ (10) zur Grundlage haben, wendet sich der Verfasser einer Untersuchung über die Wirkungsweise der Tragödie zu, deren Wesen durch Gegenüberstellung des griechischen und des Shakespeareschen Dramas klargelegt werden soll. Die vorgebrachten Ansichten entbehren nicht des Interesses, haben aber auf Rymer ebensowenig Bezug wie der Rest des Aufsatzes, der einen schematischen Überblick über die Geschichte des englischen Dramas seit Shakespeare enthält.

Verfahrens war natürlich immer eine gewisse Mißinterpretation und Diskrepanz, die um so größer sein mußte, je weniger stark das dichterische Empfinden beim Kritiker entwickelt war.

Eine eigentliche wissenschaftliche Kritik ist bei diesem Verfahren, das selbstverständlich glänzende Resultate nicht ausschließt, undenkbar; zwischen einem Klassizisten wie Rymer und dem fortgeschrittensten Kritiker der alten Schule ist vom Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Methode aus betrachtet nur ein gradueller Unterschied. Erst auf der psychologischen Grundlage des Begriffes vom Menschen, den der Dichter zum Ausgangspunkt seines Schaffens gemacht hat, läßt sich eine einwandfreie wissenschaftliche Erkenntnis seines Werkes gewinnen. Diese Bestrebungen gehören aber der jüngsten Vergangenheit an.

BEITRÄGE
ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. W. WETZ, O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT
FREIBURG I. BR.
I. BAND :: 2. HEFT

DER SENSUALISMUS
BEI JOHN KEATS

VON

SIBYLLA GEEST

DISSERTATION



HEIDELBERG 1908
CARL WINTERS UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

**Dem Andenken
meiner lieben Eltern gewidmet**

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	7
Die sinnliche Empfindung bei Keats	11
Der Gefühlston der Empfindung	18
Traumhafte Zustände	26
Schilderung der Liebe	32
Liebesleben des Dichters	41
Die gemischten Gefühle	50
Die plastischen Personifikationen	53
Das gedankliche Element	64
Literatur	69

deutliche Vorstellung erlauben — Töne, Gerüche, Wärme- und Kälteempfindungen.

Gleich das erste Gedicht in dem Bande von 1817, der „kurze Endymion“ mit der Anfangszeile: *I stood tip-toe upon a little hill* möge diese Behauptung rechtfertigen. Da heißt es z. B.:

There crept
A little noiseless noise among the leaves,
Born of the very sigh that silence heaves.

Wie unnachahmlich ist die physiologische Stimmung des Schweigens in der Natur, des leisen *noiseless noise* wiedergegeben! Und das Gefühl der Befreiung, das eine weite Aussicht gewährt:

There was wide wand'ring for the greediest eye,
To peer about upon variety:
Far round the horizon's crystal air to skim,
And trace the dwindled edgings of its brim;
To picture out the quaint, and curious bending
Of a fresh woodland alley, never ending;
Or by the bowery clefts, and leafy shelves,
Guess where the jaunty streams refresh themselves.
I gazed a while, and *felt as light, and free*
As though the fanning wings of Mercury
Had play'd upon my heels: I was light-hearted . . .

Dann das Aufgehen in der Natur, das völlige Einfühlen in dem Bilde:

And clumps of wood-bine taking the soft wind
Upon their summer thrones.

Das ist nicht die malerische Anschauung Wordsworths, sondern eine ganz eigene Intensität des sinnlichen Lebensgefühls, des Sichempfindens in allem, was die Natur den Sinnen darbietet. Dieselbe naive Be-seelung läßt die Windungen der jungen Erbsenranken wie das Umhertasten der Kinder erscheinen:

Sweet peas with
. . . taper fingers catching at all things
To bind them all about with tiny rings.

while still and peaceful, he said, 'I feel the flowers growing over me'."

Wie weiß Keats die Sinneseindrücke in den Bereich künstlerischer Empfindung zu erheben; man sehe die Strophe aus der *Ode to a Nightingale*:

O, for a draught of vintage! that hath been
Cooled a long age in the deep delved earth,
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
O for a beaker full of the warm South,
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stained mouth; —

und die Zeilen im *Endymion* I 441—451:

Here is wine,
Alive with sparkles — never, I aver,
Since Ariadne was a vintager.
So cool a purple: taste these juicy pears,
Sent me by sad Vertumnus, when his fears
Were high about Pomona: here is cream,
Deepening to richness from a snowy gleam;
Sweeter than that nurse Amalthea skimm'd
For the boy Jupiter: and here, undimm'd
By any touch, a bunch of blooming plums
Ready to melt between an infant's gums.

Man vergleiche die Strophen XXX und XXXI in *The Eve of St. Agnes*, wo Porphyro ein feenhaftes Mahl für seine Geliebte herrichtet, ebenso die Schilderung im *Fall of Hyperion, a Dream* I 28—36:

On a mound
Of moss, was spread a feast of summer fruits,
Which, nearer seen, seem'd refuse of a meal
By angel tasted or our Mother Eve;
For empty shells were scatter'd on the grass,
And grape-stalks but half bare, and remnants more
Sweet-smelling, whose pure kinds I could not know.
Still was more plenty than the fabled horn
Thrice emptied could pour forth at banqueting.

I held unconscious intercourse with beauty
 Old as creation, drinking in a *pure*
Organic pleasure from the silver wreaths
 Of curling mist, or from the level plain
 Of waters coloured by impending clouds.

(*Prelude*, I 562—566.)

Wordsworth geht nie völlig unter in der körperlich sinnlichen Empfindung, die ihm einen Zuwachs, keine Verzückung, seines Innern bringt:

. . . whate'er
 I saw, or heard, or felt, was but a stream
 That flowed into a kindred stream; a gale,
 Confederate with the current of the soul,
 To speed my voyage; every sound or sight,
 In its degree of power, administered
 To grandeur or to tenderness, — to the one
 Directly, but to tender thoughts by means
 Less often instantaneous in effect . . .

(*Prelude*, II 742—750.)

Es ist der Gedanke, die Betrachtung, die bei Wordsworth dominiert; der Anblick der Natur ruft in ihm Gedanken hervor, und diese Gedanken machen erst die Vorstellung rührend, das Gefühl ansprechend:

From Nature and her overflowing soul
 I had received so much, that *all my thoughts*
Were steeped in feeling . . .

(*Prelude*, II 397—399.)

Wenn auch aus Empfindung stammend und von körperlicher Empfindung begleitet, so ist doch der Gedanke, das Wissen, wichtiger als diese Empfindung. Es ist zwar ein fühlbares Glück, diese Vermehrung des Wissens; aber der Schwerpunkt liegt nicht im Gefühl, sondern im Gedanken.

What happiness to live
 When every hour brings *palpable access*
 Of *knowledge*, when all knowledge is delight . . .

(*Prelude*, II 285—287.)

Mit Vorliebe wählt Keats auch seine Bilder aus dieser Sphäre:

rocks that seemed
Ever as if just rising from a sleep.
(*Hyperion*, II 10.)

Als echter Künstler vermeidet Keats jedoch stets das Schauerliche, das sich hier so leicht einschleicht; selbst die Erscheinung Lorenzos hat trotz ihrer entsetzlichen Ursache nicht das Ekelerregende des Gespensterhaften:

Its eyes, though wild, were still all dewy bright
With love, and kept all phantom fear aloof
From the poor girl by magic of their light.
(*Isabella*, XXXVII 1—3.)

Der Schlaf in der Natur mit seinem geheimnisvollen Reiz redet zu uns aus dem Vergleich:

As when, upon a tranced summer night,
Those green-rob'd senators of mighty woods,
Tall oaks, branch-charmed by the earnest stars
Dream, and so dream all night without a stir,
Save from one gradual solitary gust
Which comes upon the silence and dies off,
As if the ebbing air had but one wave . . .
(*Hyperion* I 72—78.)

Schon im *Endymion* schildert er die poetische Bedeutung des Schlafes:

O magic sleep! O comfortable bird,
That broodest o'er the troubled sea of the mind
Till it is hushed and smoothed. O unconfined
Restraint! Imprisoned liberty! great key
To golden palaces, strange minstrelsy,
Fountains grotesque, new trees, bespangled caves,
Echoing grottoes, full of tumbling waves
And moonlight; aye, to all the mazy world
Of silvery enchantment.
(*Endymion* 458—461.)

Schöner ist der Schlaf aber wohl selten geschildert worden als in dem Sonett:

O soft embalmer of the still midnight,
Shutting, with careful fingers and benign,
Our gloom-pleased eyes, embowered from the light,
Enshaded in forgetfulness divine . . .

mit dem unübertrefflich ausklingenden Schluß:

Turn the key deftly in the oiled wards,
And seal the hushed casket of my soul. —
(*Complete Works* III 10 u. 11.)

Wie den Traum, wo die Nerveneregungen wesentlich von innen kommen, liebt Keats auch die verwandten Zustände des leisen Rausches, der Mattigkeit, der krankhaften Erregbarkeit. So sagt auch Brandes (*Hauptströmungen* S. 158): „Der Ausgangspunkt in den schönsten seiner kleineren Gedichte (wie in der *Ode an eine Nachtigall*) ist die Schilderung eines rein körperlichen Zustandes, wie Mattigkeit, Nervosität, Opiumschlaffrigkeit, Durst, Verschmachten; auf diesem Hintergrunde der Sensibilität erheben sich dann die Sinnbilder . . .“ So der eben erwähnte Eingang der *Ode to a Nightingale*:

My heart *aches*, and a drowsy *numbness* pains
My sense, as though of *hemlock* I had drunk,
Or emptied some dull *opiate* to the drains . . .

So in der *Ode on Indolence* II 5—10:

Ripe was the drowsy hour;
The blissful cloud of summer-indolence
Benumb'd my eyes: my pulse grew less and less;
Pain had no sting and pleasure's wreath no flower:
O, why did you not melt, and leave my sense
Unhaunted quite of all but — nothingness?

Bei einem seiner schönsten Sonette gibt er es selbst zu, daß es einem Traum seinen Ursprung verdankt, es ist das Sonett: *A Dream, after reading Dante's Episode*

of Paolo and Francesca. Die darauf bezügliche Briefstelle lautet (*Complete Works* V 45): „*The fifth canto of Dante pleases me more and more — it is that one in which he meets with Paolo and Francesca. I had passed many days in rather a low state of mind, and in the midst of them I dreamt of being in that region of Hell. The dream was one of the most delightful enjoyments I ever had in my life. I floated about the whirling atmosphere as it is described with a beautiful figure, to whose lips mine were joined, as it seemed for an age — and in the midst of all this cold and darkness I was warm — even flowery tree-tops sprung up, and we rested on them, sometimes with the lightness of a cloud, till the wind blew us away again. I tried a sonnet upon it — there are fourteen lines but nothing of what I felt in it — O that I could dream it every night —*

As Hermes once took to his feathers light
 When lulled Argus, baffled, swoon'd and slept,
 So on a delphic reed my idle spright
 So play'd, so charm'd, so conquer'd, so bereft
 The dragon-world of all its hundred eyes;
 And seeing it asleep, so fled away: —
 Not to pure Ida with its snow cold skies,
 Nor unto Tempe where Jove grieved that day,
 But to that second circle of sad Hell,
 Where in the gust, the whirlwind and the flaw
 Of rain and hailstones lovers need not tell
 Their sorrows. Pale were the sweet lips I saw,
 Pale were the lips I kiss'd, and fair the form
 I floated with about that melancholy storm.

So schön das einleitende Bild ist, so wenig gibt das Sonett, wie Keats selber sagt, dasjenige wieder, was der Dichter in dem Traume fühlte; nur die letzten Zeilen sind dem eigentlichen Traum gewidmet und so melodisch sie klingen, drücken sie die in dem Brief geschilderte eigentümliche Stimmung nur sehr unvoll-

Auch die Liebe zwischen Arethusa und Alpheus, die am Ende des zweiten Buches geschildert wird, ist nicht frei von einer gewissen halben Sinnlichkeit und das Widerstreben der Arethusa wirkt wie die pikante Ziererei der Rokokodämchen, wenn sie selbst bittet:

in mercy then away,
Kindest Alpheus, for should I obey
My own dear will, 'twould be a deadly bane.
(II 958—960.)

... every sense
Of mine was once made perfect in these woods.
.
But ever since I heedlessly did lave
In thy deceitful stream, a panting glow
Grew strong within me: wherefore serve me so,
And call it love?

(II 965—972.)

Und was verlangt Alpheus?

O that I
Were rippling round her dainty fairness now,
Circling about her waist, and striving how
To entice her to a dive! then stealing in
Between her luscious lips and eyelids thin.
O that her shining hair was in the sun,
And I distilling from it thence to run
In amorous rillets down her shrinking form!
To linger on her lilly shoulders, warm
Between her kissing breasts, and every charm
Touch raptur'd!

(II 938—948.)

Welch raffinierte ästhetisch-sinnliche Empfindung gegenüber der entsprechenden Stelle in *Laon and Cythna* mit ihrer gewaltigen, echten Leidenschaft zweier Völkermenschen:

The Meteor to its far morass returned:
The beating of our veins one interval
Made still: and then I felt the blood that burned
Within her frame, mingle with mine, and fall

Art der Liebe, die seinem Temperament entsprach und deren ganzes Unglück er durchkosten sollte.

Isabella und Lorenzo müssen sich lieben:

They *could not* in the self-same mansion dwell
Without some stir of heart, some malady

(I 3—4.)

denn sie sind beide jung und schön. Und worin besteht diese Liebe?

They could not sure, beneath the same roof sleep
But to each other *dream* and nightly *weep*.

(I 4—8.)

Überallhin begleitet die körperlich lebendige Vorstellung des Geliebten den Liebenden; Isabella hört beständig Lorenzos Stimme in ihrer Träumerei:

... his continual voice was pleasanter
To her than noise of trees or hidden rill.

(II 5—6.)

Lorenzo sieht sie beständig vor sich; er empfindet ihre Gegenwart schon, wenn ihre Hand die Türklinke berührt — es ist ein völliges Hingegebenensein an eine einzige, alles erfüllende Anschauung, die der lebendigen Gegenwart möglichst nahe kommen soll und das physische Gefühl der Nähe des Geliebten in hohem Grade wachruft.

Aber dieser Zustand ist traurig und macht die Wangen der Liebenden blaß — die Liebe ist ein Leiden, weil sie die Persönlichkeit nicht erhöht, sondern aus ihrem eigenen Zentrum herausreißt und einer fremden Macht unterwirft.

Nur die Sorge um Isabella bringt Lorenzo zu dem Entschluß, ihr seine Liebe zu offenbaren, aber er ist zu schwach, um seinen Entschluß auszuführen:

His heart beat awfully against his side;
And to his heart he inwardly did pray
For power to speak, but still the ruddy tide
Stifled his voice and pulsed resolve away.

(XI 2—5.)

Geliebte wecken will; er beschwört Madeline, zu erwachen:

„Or I shall drowse beside thee, so my soul doth ache“
(XXXI 9.)

und er kniet neben ihr, *pallid, chill and drear*.

In dem harmonischen Zauber, dem Traumhaften der ganzen Dichtung findet auch diese Liebe eine gewisse Rechtfertigung. Leigh Hunt (Works ed. Forman, Library Edition II, App. II) tadelt diese Schwächlichkeit und nennt sie krankhaft (*morbid*); er entschuldigt sie mit Keats' schwacher Gesundheit, aber vielen Zeitgenossen konnte diese Art der Liebe durchaus echt erscheinen, wie sie ja für manche Charaktere immer echt sein wird. Richardsons Zeit war noch nicht ganz vorbei, wenn auch die des Chevalier de Grammont.

In einem eigentümlichen Licht erscheint die Liebe in *Lamia*. Die Schlange, die von Hermes Menschengestalt erlangt hat, ist

in the lore
Of love deep learned to the red heart's core;
Not one hour old, yet of sciential brain
To unperplex bliss from its neighbour pain;
Define their pettish limits and estrange
Their point of contact.

(*Lamia* I 190—195.)

Mit allen Mitteln der Liebestaktik sucht sie Lycius an sich zu fesseln, und da sie von vollendeter Schönheit ist, muß es ihr auch gelingen. Es ist dieselbe schmelzende Leidenschaft, die Keats sonst schildert und auch erlebt, die ihn ausrufen läßt:

Thy memory will waste me to a shade;
For pity do not melt . . .

(*Lamia* I 270.)

und die schließlich sein Ende herbeiführt.

lage und der natürliche Mittelpunkt seines Wesens. Er sucht sie, weil er seine Leidenschaft befriedigen muß, ehe er wieder die Ruhe für sein Werk findet — schmerz-lich dumpf ahnt er die Zweiheit seines Wesens, den Widerstreit zwischen seinem von Sinneseindrücken und sinnlichen Gefühlen lebenden Naturell und seinem nie schweigenden dichterischen Gewissen, dem Bewußtsein seines Berufenseins.

Die Stimmung des eben angeführten Briefes spricht aus dem Gedicht: *Ode to Fanny*:

Physician Nature! let my spirit blood!
O ease my heart of verse and let me rest;
Throw me upon thy Tripod, till the flood
Of stifling numbers ebbs from my full breast.

Zu seiner Qual muß er sich seine Geliebte im Ball-
saal vorstellen; er sieht sie in verführerischem Glanz,
wie andere sich an ihrer Schönheit weiden:

Who now, with greedy looks, eats up my feast?
What stare outfaces now my silver moon?
Ah! keep that hand unravished at the least;
Let, let the amorous burn —
But, pr'ythee, do not turn
The current of your heart from me so soon,
O save, in charity
The quickest pulse for me.

Aber er weiß, daß sie dies nicht tun wird:

Must not woman be
A feather on the sea
Sway'd to and fro by every wind and tide?
Of as uncertain speed
As blow-ball from the mead?

Dies zu wissen, ist Verzweiflung; deshalb wiederholt der Dichter seine inständigsten Bitten, ihm wenigstens den Schmerz der Eifersucht zu ersparen, da die Liebe schon an sich Schmerzen genug mit sich bringt:

nigstens sich ihrem Zauber zu entziehen. Einer
rken Freude ist sein empfindliches Gemüt nicht ge-
chsen; das Gefühl kann bei ihm so überwältigend
rden, daß es, ganz abgesehen von seiner Qualität,
n zur unerträglichen Pein wird — so fühlt er sich
ließlich den Aufregungen nicht mehr gewachsen, die
nnys Briefe ihm bereiten, und läßt sie uneröffnet.

Schon im *Endymion* heißt es:

. . . 'Tis the pest
Of love, that fairest joys give most unrest;
That things of delicate and tenderest worth
Are swallowed up and made a seared dearth,
By one consuming flame: it doth immerse
And suffocate true blessings in a curse.
Half happy, by comparison of bliss,
Is miserable . . .

(*Endymion* II 365—372.)

id II, 823/4:

. . . is grief contain'd
In the very depths of pleasure? . . .

In *Isabella* finden wir ähnliche Stellen; wir hatten
hon Gelegenheit, einige anzuführen, z. B. Stanza XIII:

But, for the general award of love
The little sweet doth kill much bitterness;
Though Dido silent is in under-grove,
And Isabella's was a great distress,
Though young Lorenzo in warm Indian clove
Was not embalm'd, this truth is not the less —
Even bees, the little almsmen of spring-bowers,
Know there is richest juice in poison-flowers.

In *Lamia* I 193 nennt Keats die Wonne den
achbarn des Schmerzes, wie er in dem Jugendgedicht
Byron dessen *tale of pleasing woe* gerühmt hatte. So
eibt auch Lycius nicht immer der schmelzende Lieb-
ber; als er die öffentliche Vermählung gegen Lamias
illen durchsetzt, heißt es:

er Anrufung des Kunstwerks folgen Fragen, die selbst
ild und Antwort sind:

What men or gods are these? What maidens loth?

What mad pursuit? What struggle to escape?

What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

Dann setzt die Reflexion ein: das Leben ist zwar
irklich, aber es ist dem Verfall dahingegeben und sein
enuß bringt Übersättigung, während die Kunst, indem
der Wirklichkeit gegenüber nur ein Scheinleben führt,
für unendliche und ewige Schönheit gewinnt. Und der
blußgedanke, die Versöhnung von Leben und Schön-
t, wird nicht als Ergebnis dieser Reflexion dargestellt,
ndern der Gedanke setzt gleichsam neu ein als Trost
die trübe Stimmung, die bei erneuter Betrachtung
Kunstwerks uns überfallen hat:

Thou, silent form, dost tease us out of thought

As doth eternity: Cold Pastoral!

When old age shall this generation waste,

Thou shalt remain, in midst of other woe

Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,

"Beauty is truth, truth beauty", — that is all

Ye know on earth, and all ye need to know. —

Literatur.

1. The Poetical Works and Other Writings of John Keats edited by H. Buxton Forman. In 4 vols. Reissue with additions and corrections. London 1889.
2. The Complete Works of John Keats edited by H. Buxton Forman. In 5 vols. Gowans and Gray. Glasgow 1900.
3. The Poetical Works of John Keats with a prefatory memoir edited by William B. Scott. London. Routledge's Red-Line Poets.
4. The Poems of John Keats edited with an introduction and notes by E. de Sélincourt. London. Methuen and Co.
5. Poems of John Keats ed. by G. Thorn Drury. With an introduction by Robert Bridges.
6. Life and Letters of John Keats by Lord Houghton. London. Routledge.
7. Keats by Sidney Colvin. English Men of Letters.
8. Keats' Jugend und Jugendgedichte. Von J. Hoops. Englische Studien Bd. 21.
9. The English Poets by James Russell Lowell. Leipzig. The English Library.
10. Matthew Arnold's Essays. London. Dent.
11. Matthew Arnold: On the Study of Celtic Literature. London 1867.
12. W. A. Read: Keats and Spenser. Heidelberger Dissertation 1897.
13. Keats' Hyperion. Englische Textbibliothek Nr. 3. Mit Einleitung herausgegeben von J. Hoops. Berlin 1899.
14. Biese: Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888.
15. Chambers' Cyclopaedia of English Literature. 3 vols. London 1906.
16. The Poetical Works of John Keats ed. by William T. Arnold. London 1888. With an Introduction.

17. Life of John Keats by William Michael Rossetti. London 1887 (Great Writers).
 18. L. Winstanley: Shelley as nature-poet. Englische Studien Bd. 34 S. 17—52.
 19. Jonas Cohn: Allgemeine Aesthetik. Leipzig 1901.
 20. W. Wundt: Grundriss der Psychologie. 3. Auflage. Leipzig 1898.
 21. Simmel: Kant und Goethe (Die Kultur, 10. Bd.).
 22. Brandes: Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Übersetzt von Strodtmann u. a. Berlin 1906.
 23. Carl du Prel: Psychologie der Lyrik. Leipzig 1887.
 24. L. Kessler: Das Wesen der Poesie. Leipzig 1889.
-

Herrn Professor W. Wetz in Freiburg sage ich meinen besten Dank für die gütige Teilnahme, mit der er mich bei der Ausführung meiner Arbeit unterstützte.

BEITRÄGE
ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. W. WETZ, O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT
FREIBURG I. BR.
I. BAND :: 3. HEFT

DAS
KLASSIZISTISCHE DRAMA
ZUR ZEIT SHAKESPEARES

VON
OSKAR BALLWEG



HEIDELBERG 1909
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Nr. 851.

**Dem Andenken
meiner lieben Eltern gewidmet**

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
leitung	1
I. Rückblick auf die Entwicklung der antikisierenden Tragödie und der literarischen Kritik im damaligen England	4
II. Samuel Daniel	13
III. Sir Fulke Greville, Lord Brooke	34
IV. Sir William Alexander, Earl of Stirling	82

versuchte nun ein literarischer Kreis, der sich in Wilton um die Gräfin Pembroke, die Schwester des bekannten Dichters und Staatsmannes Sir Philip Sidney, scharte, und zwar dadurch, daß man dem englischen Volke weitere klassizistische Dramen schenkte. Man wollte sich aber jetzt nicht mehr unmittelbar an Seneca anschließen, wie es die Mitglieder der Juristenschulen getan hatten, sondern es sollte die in Frankreich geschaffene klassizistische Tragödie, die ja dort so große Anerkennung fand, als Vorbild dienen. So wurde im Jahre 1592 unter dem Titel *Marc-Antonie* eine Übersetzung des *Marc-Antoine* von R. Garnier veröffentlicht, welche von der Gräfin Pembroke in Blankversen verfaßt war¹. Von diesem Zeitpunkt an erschienen im Laufe der nächsten zwanzig Jahre eine ganze Reihe von Tragödien im klassischen Stil, was den Gedanken nahe legt, daß sie Früchte der von Lady Pembroke eingeleiteten Bewegung sind. Ein unmittelbarer Nachkomme des *Marc-Antonie* ist eine weitere Übersetzung einer Tragödie Garniers, *Cornelia*², die den bekannten Dramatiker Thomas Kyd zum Autor hatte³. Im gleichen Jahre, 1594, veröffentlichte der uns besonders durch seine Sonette bekannte Samuel Daniel die Tragödie *Cleopatra*, der er elf Jahre später *Philotas* folgen ließ. Die erste Tragödie dieses Dichters, der zu dem Kreis der Gräfin Pembroke in enger Beziehung stand, kann, obgleich sie ein Originalwerk ist, zu den Garniertragödien gestellt

¹ Vgl. Alice H. Luce, *Lady Pembroke*. Mit Abdruck ihres *Mark Antony*. (Heft 3 der *Literarhistorischen Forschungen*, hrsg. von Schick und Waldberg.)

² Siehe Th. Kyd's Works ed. F. S. Boas 1901.

³ Zu diesen Tragödien ist auch die 1598 erschienene *Tragicomedy of the Vertuous Octavia* von Samuel Brandon zu rechnen. Das Werk ist äußerst selten. Es fehlt sogar im Britischen Museum und ist natürlich auch auf einer deutschen Bibliothek nicht zu finden.

werden; dagegen führt uns die zweite zu einer besonderen Gruppe von Dramen über, bei denen neben den allgemeinen Kennzeichen einer klassizistischen Tragödie als besonderes Merkmal eine politisch-philosophische Tendenz hervortritt. Hierher gehören vor allem die Werke des Sir Fulke Greville, des nachmaligen Lord Brooke, und die des Sir William Alexander, späteren Earl of Stirling, zweier Hofleute und Staatsmänner, die im politischen Leben jener Zeit eine Rolle spielten. Von Fulke Greville besitzen wir zwei Tragödien, *Alaham* und *Mustapha*, deren Abfassungszeit schwer zu bestimmen ist, die aber mit großer Wahrscheinlichkeit in den Zeitraum von 1604 bis 1610 zu setzen sind. Sir William Alexander schrieb von 1603 bis 1607 die vier Tragödien: *Darius*, *Croesus*, *The Alexandraean Tragedy* und *Julius Caesar*.

Heutzutage sind diese Werke in Vergessenheit geraten; und wenn man in neuerer Zeit Ausgaben der Werke dieser Dichter veranstaltete¹, so geschah dies zum wenigsten ihrer Tragödien wegen. Wie man allgemein urteilt, bieten sie auch nur dem Literaturhistoriker ein wirkliches Interesse. Doch mußten sie sich in den gebildeten Kreisen des damaligen England einer großen Beliebtheit erfreut haben; dies beweisen uns nicht nur die Urteile von Zeitgenossen, sondern auch wiederholte Auflagen dieser Werke, besonders der Dramen Daniels und Alexanders. Jeder, der nun in diese Werke einen Einblick genommen hat, wird sich fragen, wie nur die gebildeten Kreise Englands sich für diese Dramen be-

¹ *The complete Works in Verse and Prose of Samuel Daniel* ed. by Alex. B. Grosart in 5 volumes, London 1885. — *The Works of Fulke Greville, Lord Brooke* ed. by Alex. B. Grosart in 4 volumes, London 1870 (in: The Fuller Worthies' Library). — *The Poetical Works of Sir William Alexander, Earl of Stirling*, Glasgow 1870.

geistern konnten, dagegen für Shakespeare nur wenige Worte der Anerkennung fanden. Gründe für diese merkwürdige Erscheinung werden sich bei einer eingehenderen Beschäftigung mit der Geschichte dieser Dramengattung ergeben. Dabei wird es vielleicht auch glücken, engere Zusammenhänge zwischen diesen Dramen aufzufinden und festzustellen, ob und inwieweit der von Lady Pembroke gegebene Impuls und damit der Einfluß der klassizistischen Tragödie Frankreichs auf sie gewirkt hat.

Worten Statiras Schönheit rühmt, warnt ihn Alexander vor der Liebe als einem schlimmen Feind jedes tapferen und ehrgeizigen Soldaten.

In der folgenden Szene wird das Komplott geschmiedet, wodurch Darius fallen soll. Bessus ist der Anstifter, während Nabarzanes anfangs Bedenken gegen den Verrat äußert. Doch sind sie sich zum Schluss darin einig, daß Darius unter allen Umständen unschädlich gemacht werden müsse. Ihr Plan geht dahin, den König in ihre Gewalt zu bekommen, zugleich unter den Persern das Gerücht auszusprengen, er habe Selbstmord verübt, und ihn dann Alexander auszuliefern. Sollten sie von dem Mazedonierkönig für ihren Verrat die erwartete Belohnung nicht erlangen, so würden sie Darius töten und den Krieg fortsetzen.

Der auf diese Szene folgende Chor moralisiert über die Vergänglichkeit alles Irdischen. Wieder wendet der Dichter ein besonderes Versmaß an:

Time, through Joves judgment just
 Huge alterations brings:
 Those are but fooles who trust
 In transitory things.
 Whose tailes beare mortall stings.
 Which in the end will wound;
 And let none thinke it strange.
 Though all things earthly change:
 In this inferiour round
 What is from ruine free?
 The elements which be
 At variance (as we see)
 Each th'other doth confound:
 The earth and ayre make warre,
 The fire and water are
 Still wrestling at debate.
 All those through cold and heat
 Through drought and moisture jarre.
 What wonder though men change and fade,
 Who of those changing elements are made?

der Vierzeiler die Oberhand hat, unterscheiden sich sie mit die Tragödien Daniels, Grevilles und Alexanders von der früheren klassizistischen Tragödie Englands wie auch von den Dramen der volkstümlich romantischen Schule.

Von einem Einfluß dieser Dichtergruppe auf Dramatiker der späteren Zeit ist mir nichts bekannt, und es ist selbst nicht einmal wahrscheinlich, daß die Verwendung des Reims in den hier besprochenen Dramen für die *Couplets* des *Heroic Drama* des siebzehnten Jahrhunderts vorbildlich war.

BEITRÄGE
ZUR
NEUEREN LITERATURGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. W. WETZ, O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT
FREIBURG I. BR.
I. BAND :: 4. HEFT

PHILIPP OTTO RUNGES
ENTWICKLUNG UNTER DEM
EINFLUSSE LUDWIG TIECKS

MIT 5 UNGEDRUCKTEN BRIEFEN TIECKS

VON

SIEGFRIED KREBS



HEIDELBERG 1909
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Nr. 309.

Hof- und Universitätsbuchdruckerei C. A. Wagner, Freiburg i. Br.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	1
I. Runges Jugend	5
II. Dresden	24
1. Die neuen Verhältnisse	24
2. Die Ansichten von der Kunst	46
Die protestantische und die katholische Kunst:	
Tieck-Runge und Friedrich Schlegel	65
3. Die Mystik	69
a) Jakob Böhme und Tieck	69
b) Jakob Böhme und Runge	72
c) Die Böhmesche Mystik in Runges Gedankenwelt	78
d) Die Mystik der Geschlechtsliebe	103
Exkurs über die Geschichte der Androgynen- und	
Liebestodmotivs	120
III. Die Mannesjahre	140
1. Die Symbolik in Runges Bildern	140
2. Der Ausgang	152
Anhang. Fünf ungedruckte Briefe von Ludwig Tieck . .	158

studium mit Schere und Papier. Betreffs der kunstgeschichtlichen Würdigung Runges wird vornehmlich auf diese Schriften, ferner auf die zahlreichen Besprechungen gelegentlich der Hunderttausstellung zu verweisen sein⁴.

⁴ Die Studie von Wolfgang Roch, *Philipp Otto Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 111, Straßburg 1909), erschien erst, als das Manuskript meiner Arbeit schon an die Druckerei abgefertigt war, und konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Völlig unabhängig von mir hat Roch im wesentlichen das gleiche Material geliefert, es aber, entsprechend seiner anders gestellten Aufgabe, in vielfach anderer Richtung verarbeitet, so daß sich die Bedeutung beider Bücher nicht deckt, und das meine neben dem seinen einen eigenen Wert meines Erachtens nicht verliert. Es wird ergänzt durch Rochs Abschnitt über Runges spätere Farbenlehre, anderseits wird Rochs Literaturverzeichnis einige Ergänzungen durch meine Arbeit erfahren. Nachzutragen fand ich nichts Wesentliches, außer einigen Belegen für Runges Zahlen- und Figurenmystik bei Böhme (Anm. 166 bei Roch). Roch hat ferner ausführlicher aus Tiecks Werken zitiert und gewissermaßen eine Darstellung von Tiecks Ansichten und Kunstmitteln gegeben, die ich als bekannt voraussetzen zu dürfen glaubte. — Ferner erschien: *Runge und die Romantik*, von Andreas Aubert (Berlin 1909), das in einem formvollendeten Essay namentlich vortreffliche Analysen von Runges Kunst und Künstlertum gibt (mit vielen Illustrationen).

licher Absicht, als bei Böhme, seinen Briefen eingefügt. Auch die Offenbarung Johannis zu lesen bekommt er Lust, sie dünkt ihn „nicht mehr so gar unverständlich“²⁵¹. Vor allen Dingen aber erhebt er die Forderung einer Kunst auf christlicher Grundlage und macht das Christentum zum Wertmesser selbst für die erhabensten geistigen Erscheinungen.

Im September 1802 schreibt Runge jenen bereits erwähnten Brief an seine Schwester Maria²⁵²: „... Ich sehe den Leuten, wieviel ihrer hier auch sind, allen so ziemlich auf den Grund, was sie sind, und woraus und wie sie alles machen; und es ist mit ihnen allen ein gar klägliches Wesen, und eine eitle Kunst bei ihnen, die nicht Grund hat; außer bei Tieck. ... sie halten es nicht ernstlich, es ist kein Glaube bei ihnen an Gott und an die Erlösung der Welt; und es ist doch wahr, und ich will es vor der Welt bezeugen, es ist keine andre Seligkeit zu erlangen, die nicht kommt von Gott und seinem Sohn. Die Religion ist nicht die Kunst; die Religion ist die höchste Gabe Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden ... Daß es wunderbar mit Gott und mit Wesen außer unsern Augen zusammenhängen müsse, die Menschen, die das erkennen, das ist nun die sogenannte neue Partei oder Schule, in welcher aber auch Böses und Gutes gesondert ist. Sie erkennen die Welt und die Natur, und die Guten unter ihnen erkennen die Offenbarung: so müssen sie sich trennen ...“ In dem Brief

²⁵¹ Runge I 45.

²⁵² Ebd. II 148 ff. Runge hatte sich schon vor Tiecks Abreise nach Ziebingen, also im September 1802, mit Böhme beschäftigt. Vgl. I 26. Der zeitliche Zusammenfall der Böhmenachfolge mit dem Auftreten dieser etwas muckerischen Äußerungen und der Forderung einer Kunst auf dem Grunde der geoffenbarten Religion scheint also gewährleistet zu sein.

und diesmal hat er mich außerordentlich zur Erweiterung und — im Einzelnen — sogar zur Berichtigung seines Systems angeregt. Der Gegenstand ist ungemein wichtig, und meiner ganz besondern Lebensperiode vielleicht vorbehalten, hier Einsichten zu gewinnen, die sich keinem Andern erschließen konnten. Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, auch von Schopenhauer nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht nur einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklich aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe, wachzurufen. Es ist entscheidend, daß ich hierzu (als Philosoph — nicht als Dichter, denn als solcher habe ich mein eignes) das Material der Begriffe benutzen kann, die mir Schopenhauer selbst gibt; . . . gelange ich . . . mit größter Bestimmtheit dazu, in der Liebe die Möglichkeit nachzuweisen, bis zu jener Erhebung über den individuellen Willenstrieb zu gelangen, wo nach gänzlicher Bewältigung dieses, der Gattungswille sich zum vollen Bewußtsein kommt, was auf dieser Höhe dann notwendig gleichbedeutend mit vollkommenster Beruhigung ist.“

Die von Baader nach Jakob Böhme aufgestellte Liebesphilosophie, die Androgynenlehre, hat Wagner sicher so wenig gekannt wie Schopenhauer, der als seine Vorgänger³³⁶ nur Plato, Rousseau, Plattners „glatte und seichte“ Anthropologie, und „in gewissem Sinne Spinoza“ anführt. Die Baadersche Auffassung der Geschlechtsliebe würde jenen „Heilsweg“ gewiesen haben, den Schopenhauer nicht fand und Wagner entdeckt zu haben glaubte.

Schopenhauer sah in der Geschlechtsliebe die Tätigkeit des lebenbejahenden Willens, des sich als Instinkt

³³⁶ A. a. O. S. 625 f.

stellen nicht rein den Mann und das Weib dar, sondern zwei unvollkommene Androgynen, in deren einer das Männliche und in deren anderer das Weibliche überwiegt. Die Verschiedenheit der Individuen beruht nun auf der quantitativ verschiedenen Verteilung der Geschlechtseigenart auf beide Hälften, so daß einmal im Manne etwas mehr, ein andermal etwas weniger vom Weibe enthalten ist und umgekehrt. Dr. Ivan Bloch beansprucht für sich die Priorität für die Entdeckung, daß bereits Heinse im *Ardinghello* diesen Gedanken vertritt. (*Das Sexualleben unserer Zeit*, Berlin 1907.) Friedrich Schlegels Polemik gegen die „überladne Weiblichkeit“ und die „übertriebene Männlichkeit“ in seinen früheren Aufsätzen (vgl. Gschwind a. a. O. S. 44) beruht auf ähnlichen Gedanken. Das Ziel seiner reformerischen Bestrebungen ist die möglichste Annäherung jedes einzelnen Individuums an die vollkommene Androgyne, also die Herstellung eines möglichst günstigen Verhältnisses der männlichen und weiblichen Wesensbestandteile in den Individuen beider Geschlechter.

Geist“²⁴. Für den Erdkugelabschnitt auf den Minn-
liedervignetten hat bereits Daniel die Böhme-Kupfer als
Quelle bezeichnet²⁵. In gleicher Weise lassen sich zahl-
reiche andere Anleihen nachweisen²⁶.

²⁴ W. W. I 29.²⁵ Runge I 237.²⁶

Bezeichnung des Symbols	Bei Böhme	In den Tageszeiten	In den Minn- liedervignetten
Erdkugel	Haupttitelbild Bd. I Menschwerdung Bd. II Weg zu Christo Bd. IV	Morgen Abend	häufig
Lilie	Vignette in Bd. I Ird. u. himml. Myste- rium Bd. IV Gnadenwahl Bd. VI Myst. Magn. Bd. VII	wiederholt	wiederholt
Rosen	Vignette Bd. I	wiederholt	wiederholt
Engelgruppe	3 Prinz. Bd. II Dreifach Leben Bd. III Quaest. theos. Bd. VIII	Morgen, obere Leiste	3. Bild
יהוה	Sign. rev. Bd. VI (Vgl. Text: Gnaden- wahl 1,10 Bd. VI S. 8)	Morgen (mit falschem ')	3. Bild
Ternar, in Gestalt des Dreiecks	40 Fragen Bd. III Wahre Gelassenheit Bd. IV	Tag, obere Leiste	
Christus als Osterlamm	Vignette Bd. I Menschwerdung II Bd. IV Apologia Bd. V	Tag, obere Leiste	
Darst. des Hei- ligen Geistes	Weg zu Christo Bd. IV	Nacht, obere Leiste	
Die Schlange, die sich in den Schwanz beißt	Gespräch einer erleuch- teten und unerleuch- teten Seele Bd. IV S. 200 Außerdem im Text S. 203	Morgen, untere Leiste	2. Bild

Im Frühjahr 1803 entwarf Runge als Buchschmuck für Tiecks Minneliederübersetzung drei Vignetten und zwei seitenfüllende Bilder. Sie sollten in kleinerem Maßstabe dasselbe darstellen wie die *Tageszeiten*, und als eine Vorbereitung oder Einleitung zu den großen Bildern dienen. In Wahrheit sind sie eine Ergänzung, etwa der zweite Teil der Serie: Behandeln die *Tageszeiten* die mystische Kosmologie, so sind diese rasch entworfenen Vignetten die Illustrationen zur Mystik der Geschlechtsliebe. Vielleicht darf man als den zu ihnen gehörigen Text eine bestimmte Stelle bezeichnen, jene Schilderung nämlich, die Böhme von dem Schicksal der Liebe auf Erden gibt, wie die Sehnsucht nach der ewigen Jungfrau die Liebenden täuscht, und wie dann nach der „Vermischung“ die Enttäuschung folgt, da die „Frau“ die ersehnte „Jungfrau“ nicht zu ersetzen vermag²⁷. Auf dem Titelbild erscheint dann die „gar herzliche Treue und Liebe“ der zwei jungen Menschen, die „rechte, paradiesische Blume“. Das zweite Bild aber zeigt die Liebenden schon unter dem Zeichen der Schlange. Sie haben ihren Rat befolgt. Die Herkunft dieses Symbols²⁸, der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, zeigt, daß es sich hier nicht um das „althergebrachte Symbol der Unendlichkeit“ handelt, wie Giesebrecht erläutert. Dieses Zeichen rührt aus Böhmes eigener „Imagination“ her, denn es erscheint im Text selbst noch einmal und wird hier ausdrücklich als das „Feuer-Rad der Essenz“, das Bild des Teufels, erklärt, das dieser der armen Seele vorhält, um sie zu verführen: „Ich bin ein Fürst der Welt; So du auf Erden herrschen willst, so mußt du deine Lust gegen meinem Bilde führen, auf daß du meines Bildes Witze bekommest.“ Das Kind mit der ge-

²⁷ 3 *Prinz.* 15, 34 f (W. W. II 204). Vgl. S. 112 ff.

²⁸ Vgl. Ann. 26.

Anhang.

Herr Prof. Dr. Gotthold Klee in Bautzen stellte mir für meine Arbeit gütigst seine Abschriften ungedruckter Briefe Tiecks aus der Zeit von 1797—1803 zur Verfügung. Mit seiner Erlaubnis gebe ich fünf von den Briefen, die im Laufe der Arbeit zitiert worden sind, getreu nach seinen Abschriften hier wieder. Sie sind sämtlich an seine Schwester, Sophie Bernhardi in Berlin, gerichtet.

1.¹

(Hamburg, 27. Juni 1797.)

Liebste Schwester,

Ich bin am Sonntage früh glücklich, gesund und recht vergnügt hier in Hamburg angekommen und ich wünsche nun von Dir recht sehnlich zu erfahren, daß Du auch gesund und wohl bist, mir fehlt sonst hier zu meinem Glücke gar nichts. Malchen läßt Dich recht von Herzen grüssen, ich denke, die Volksmärchen sind nun wohl unterwegs und auch ein Brief von Dir an sie. Wenn Du mit mir hier sein könntest, würde ich noch viel vergnügter und glücklicher sein. Meine Reisegesellschaft war, wie es mir noch immer ergangen ist, sehr lästig und langweilig. Das Wetter war sehr abwechselnd, recht wie es solchem elenden, charakterlosen Sommer geziemt, indeß hat das Wetter wie ich schon in diesem ganzen Jahr gespürt, bei weitem nicht den schlimmen Einfluß auf mich, den es sonst hatte, und das ist mir sehr lieb.

¹ Das Original in Dresden, 2 Blatt. 8°.

2.²

Jena. (Anfang 1800.)

Liebste Schwester,

Vorerst nur ein Paar Worte auf deinen letzten Brief. Dem unverschämten Schneider berichte, daß ich den 1sten März gewiß sein Geld von hier abschicken werde, so daß er es den 6ten oder 7ten hat, eher kann ich nicht, will er damit nicht zufrieden sein, so mag er thun, was er will. Du wärest thöricht, wenn Du Dich darüber weiter ärgern wolltest.

Ihr zieht ja also noch weiter von den Eltern weg. Warum hast Du mir nicht von den Spitzbuben etwas umständlicher geschrieben? Das muß ja wunderbar und interessant sein. Ach, wenn Du nur gesünder wärest! Dein muntre Brief hat mich doch auch melankolisch gemacht, ich sah Deine Stimmung so ganz darinn, die ich kenne, ich habe einmal wieder recht weinen müssen, als ich allein war. Nimm Dich doch ja in Acht, mir fällt es so oft ein, wie ich hart gegen Dich gewesen bin, es ist der rechte Satan in uns, daß wir beim Umgange lieber kränken, als lieben, und es nachher nur bereuen können. Fasse nur Muth, vielleicht wirst Du gesünder und stärker, denke nicht an sterben, das Ganze wäre ja dann nur ein Leben spielen, ein Spielen mit der Liebe, usw. Ich mag nicht daran denken. Ich könnte mich nicht damit trösten, daß wir uns gewiß wieder sehn, daß wir doch nicht getrennt sind, daß alles nur Schein, nur körperlicher Betrug ist, weil es keinen geistigen geben kann, weil alles gewiß so ist, wie wir es hoffen und wünschen. Glaube mir nur, ich würde

² Original in Dresden, ein beschriebenes und ein Blatt mit der Adresse. 8° und 4°. „An den Herrn Subrector Bernhardi in Berlin. — in der Oranienburgerstraße, im Hause des Kunstgärtners Robert. Durch Güte.“ (Anfang 1800.)

